

Université de Montréal

**LA RÉSISTANCE PAR LE DÉTOUR
DANS L'ŒUVRE D'APICHATPONG WEERASETHAKUL**

par Aude Renaud-Lorrain

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de maître en cinéma, option internationale

Septembre 2017

©, Aude Renaud-Lorrain, 2017

Résumé : L'œuvre artistique du cinéaste thaïlandais Apichatpong Weerasethakul est au cœur de ce projet. Ce dernier, fruit d'une longue réflexion alliant cinéma et société, s'interroge sur la façon dont l'œuvre de Weerasethakul prend part à une certaine résistance par différentes formes de détour et par l'expression de la diversité. Le cinéaste développe ainsi un récit qui serpente, se démultiplie, qui cherche à représenter la complexité d'un monde où le réel et l'imaginaire s'entremêlent. Un récit qui s'oppose à la suprématie de l'unique ligne droite, c'est-à-dire de la norme imposée. Six forces de résistance structurent et divisent cette recherche : la résistance par la représentation d'une temporalité multiple, la mise en scène des dominés à l'écran, la puissance animiste du cinéma, la force de résistance du désir, le symptôme et le rêve comme résistance par le détour, et le pouvoir de métamorphose. Ce mémoire pose les questions suivantes : dans le cas d'injustices et de traumatismes, est-ce que le cinéma et l'art audio-visuel peuvent aider à élaborer un discours constructif sur le passé refoulé ? Comment le cinéma peut-il contrer la répression mémorielle et mettre en scène un récit alternatif face à un récit historique manipulé et contrôlé ? Par le traitement du réel et de l'imaginaire, le cinéma de Weerasethakul est à la fois un intermédiaire qui permet la résurgence de la mémoire collective et personnelle refoulée, luttant ainsi contre leur possible disparition, et à la fois une force sensible à l'altérité et à la pluralité dont est composé le monde.

Mots clés : Apichatpong Weerasethakul, résistance, mémoire, détour, métamorphose, temporalité, animisme, désir, empreinte, symptôme, rêve, fantôme

Abstract: The work of the Thai film director and artist Apichatpong Weerasethakul is at the heart of this project. The latter developed through a long reflection on the relationship between cinema and society. The main question asked is: in what way can Weerasethakul's work be said to take part in a kind of resistance, through various forms of detours, as well as through the expression of diversity? His narratives meander, multiply, seek to represent the complexity of a world that combines the real with the imaginary, narratives that contradict the supremacy of the one and only straight line, that is, of the enforced norm. Six resistance forces structure and divide this research: resistance through representation of a multiple temporality, on-screen presentation of dominated characters, the animist potency of cinema, the resistance force intrinsic to desire, symptoms and dreams as forms of resistance via a detour, and the power of metamorphosis. This Master's thesis asks the following subsidiary questions: when injustices and traumas have been experienced, can cinema, and other visual and performative art forms, help develop a constructive way of thinking about the repressed past? How can cinema overcome the repression of memory and present an alternative narrative, when the official one is manipulated and controlled? Through its intertwining of the real and the imaginary, Weerasethakul's work acts both as a mediator enabling the resurgence of collective and personal repressed memory, thus fighting against its possible disappearance, and as a force sensitive to the alterity and plurality that constitute the world.

Keywords: Apichatpong Weerasethakul, resistance, memory, detour, metamorphosis, temporality, animism, desire, imprint, symptom, dream, ghost

TABLE DES MATIÈRES

L'AVANT-PROPOS	2
LA VACHE.....	2
QUESTIONS ET PROBLÉMATIQUE.....	3
CADRE THÉORIQUE	5
<i>Histoire et mémoire</i>	5
<i>L'art et l'expression du refoulé</i>	8
<i>Vers une conception inclusive du social</i>	12
La puissance animiste de la caméra : Jean Rouch, Edgar Morin et Jean Epstein	12
« L'anthropologie au-delà de l'humain »	15
Eduardo Kohn	16
Bruno Latour	16
Jane Bennett.....	17
Eduardo Viveiros de Castro	18
Philippe Descola.....	19
Différents regards	19
MÉTHODOLOGIE.....	20
CORPUS À L'ÉTUDE	22
1^{RE} FORCE DE RÉSISTANCE : LE TEMPS ENTREMÊLÉ	24
LE PROJET PRIMITIVE COMME PROCESSUS.....	25
LE CONTEXTE HISTORIQUE DU VILLAGE DE NABUA OU L'« INQUIÉTANTE PATHOLOGIE DE LA MÉMOIRE »	26
LA JEUNESSE DE NABUA	28
ÉVOCATIONS DU PASSÉ	29
PRIMITIVITÉ.....	31
LA JUNGLE COMME ATEMPORELLE	34
LES TROIS « MOMENTS MÉMORIELS »	35
CRÉATION D'UNE TEMPORALITÉ MULTIPLE.....	36
RÉAPPROPRIATION TEMPORELLE.....	38
2^E FORCE DE RÉSISTANCE : LA MISE EN SCÈNE DES DOMINÉS	41
LE NORD-EST DE LA THAÏLANDE	41
MIN, JAAI ET DILBAR.....	44
3^E FORCE DE RÉSISTANCE : LA PUISSANCE ANIMISTE DU CINÉMA DANS <i>ONCLE BOONMEE</i>, CELUI QUI SE SOUVIENT DE SES VIES ANTÉRIEURES.....	52
LE CINÉMA, UN ART PRIMITIF	52
VERS UNE DÉCOLONISATION DE LA PENSÉE.....	53
UN RÉSEAU D'ACTEURS HUMAINS ET NON HUMAINS.....	55
<i>Le regard de la machine</i>	56
ANTHROPOMORPHISME ET COSMOMORPHISME.....	57
<i>Refus de la hiérarchie dans l'image</i>	58
<i>Regard de pierre</i>	60
<i>Mi-homme, mi-bête</i>	61
4^E FORCE DE RÉSISTANCE : LE DÉSIR, L'EMPREINTE ET LE FANTÔME.....	64
REMPHIR UN DEVOIR ET INSUFFLER UN DÉSIR	64
DEUX FORMES DE DÉSIR	65
« CONFIGURATIONS DE DÉPART » DE L'EMPREINTE ET DIVISION DU SUJET	67
LA SURVIVANCE DES IMAGES	69

TROPICAL MALADY ET A SPIRIT'S PATH	69
LES « SURGISSEMENTS » DE L'EMPREINTE DANS L'ART PARIÉTAL	70
LES FORMES EMPREINTÉES DANS <i>TROPICAL MALADY</i>	71
<i>Les formes animales et leur superposition</i>	73
<i>Les formes fragmentées</i>	73
<i>Les formes hybrides</i>	74
SIGNIFICATION DE L'EMPREINTE AU SEIN DU FILM	75
<i>L'empreinte : symbole d'une disparition</i>	76
LA STANDARDISATION DU DÉSIR	77
LES LUCIOLES COMME FIGURES DE RÉSISTANCE PAR LE DÉSIR	82
LES FANTÔMES ET LA SURVIVANCE DU DÉSIR	83
5^E FORCE DE RÉSISTANCE : LE DÉTOUR, LE SYMPTÔME ET LE RÊVE	85
LE SYMPTÔME : L'EXPRESSION D'UNE RÉALITÉ SOCIALE REFOULÉE	85
LE TEMPS ÉTIRÉ ET LA SOMNOLENCE DU SPECTATEUR	87
LE RÊVE : L'ACCOMPLISSEMENT D'UN DÉSIR	89
CLANDESTINITÉ ET TRANSMISSION DU RÊVE COMME FORME DE RÉSISTANCE	90
6^E FORCE DE RÉSISTANCE : LA MÉTAMORPHOSE	92
VERS LE LIEU	92
DESCRIPTION DE L'EXPÉRIENCE	92
LA QUESTION ABORDÉE	94
RENVERSEMENT DE PERSPECTIVE	95
<i>Les actants de la performance</i>	95
<i>Plasticité de la mémoire et du sens</i>	96
<i>Métamorphose du spectateur</i>	97
<i>Métamorphose du cinéma</i>	98
<i>La fièvre comme remède</i>	99
SE DISTANCIER DES NORMES NARRATIVES	100
<i>Étrangeté et immersion profonde</i>	100
<i>Liberté et subjectivité du spectateur</i>	101
<i>En Thaïlande</i>	102
L'EXPÉRIENCE : RÉSISTANCE À LA NORMALISATION	103
CONCLUSION	105
BIBLIOGRAPHIE	108
ARTICLES DE PÉRIODIQUE	110
RESSOURCES ÉLECTRONIQUES	111
MÉDIAGRAPHIE DES ŒUVRES D'APICHATPONG WEERASETHAKUL	114
ANNEXE DES IMAGES	I
PRIMITIVE	I
ONCLE BOONMEE, CELUI QUI SE SOUVIENT DE SES VIES ANTÉRIEURES	III
TROPICAL MALADY ET A SPIRIT'S PATH	X

Je dédie ce mémoire à celles et ceux qui font acte de résistance

Je remercie...

Michèle qui fut une grande inspiration dans ma quête intellectuelle et qui m'a offert un appui des plus précieux depuis les tous premiers débuts de ce projet ;

Ma mère, force à la fois vive et douce qui est le socle de mon existence ;

Mon père, être lumineux qui éclaire mon chemin personnel et intellectuel ;

Philippe, être d'amour et de passion qui a su me rendre heureuse et qui m'habite et m'inspire tout au long de mon processus créatif et dans tous les aspects de ma vie ;

Laurence pour son amitié et sa fougue, elle qui m'a introduite au travail de Weerasethakul ;

Ariane pour son amitié et pour le support qu'elle a été durant l'écriture de ce mémoire alors que l'on entendait clapoter nos claviers d'un bout à l'autre de l'appartement ;

Justine et Jérémie pour ce qu'ils ont été pour moi durant cette maîtrise, car entre la lecture et l'écriture, la vie continue avec son lot de rebondissements et d'éclatements ;

Marion Froger et André Habib pour avoir accepté de joindre le jury de soutenance, mais aussi pour leur enseignement et leurs cours qui m'ont passionnée ;

Le département d'études cinématographiques de l'Université de Montréal et ses professeurs qui m'accompagnent depuis 2009 ;

Le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada pour son soutien ;

Toutes celles et ceux avec qui j'ai partagé des grands moments de joie et d'autres de doute au long de ces trois années qui ont changé ma vie.

Être contemporain, en ce sens, ce serait obscurcir le spectacle du siècle présent afin de percevoir, dans l'obscurité même, la « lumière qui cherche à nous rejoindre et ne le peut pas ». Ce serait donc, en prenant le paradigme qui nous occupe ici, se donner les moyens de voir apparaître les lucioles dans un espace surexposé, féroce, trop lumineux, de notre histoire présente. Cette tâche, ajoute Agamben, demande à la fois du courage – vertu politique – et de la poésie, qui est l'art de fracturer le langage, de briser les apparences, de désassembler l'unité du temps.

— Georges Didi-Huberman, *La Survivance des lucioles*, 2009, p. 59

L'AVANT-PROPOS

La vache

Les premières images sont celles d'une vache qui nous fait face et dont le souffle et le meuglement expriment, étrangement, une intention : celle de se libérer de son nœud, de traverser les champs et de s'aventurer dans la jungle. À l'heure où les humains chuchotent, la nature débute un lent crescendo, les consciences nocturnes s'éveillent. Les sons révèlent alors avant l'image la multitude vivante habitant la jungle.

C'est le crépuscule, instant où les êtres ne sont distinguables que par leur silhouette, alors que la pénombre enveloppe progressivement leurs contours. D'une silhouette à l'autre, les humains, les animaux et les arbres perdent progressivement leurs particularités. On pourrait même les confondre. Un arbre frissonnant peut nous faire sursauter, un être humain figé peut se faire oublier. Les corps métamorphosés en masses noires murmurent dans une multitude de langages. Le bruissement du vent dans les feuilles, le froissement de l'herbe haute par le sabot d'une vache et l'écoulement de la rivière, se comprennent-ils ? Tous sont conscients que quelques instants brefs les séparent de la nuit obscure. Tapis dans l'ombre de la forêt, une créature nous regarde, seuls sont visibles sa silhouette imprécise et ses mystérieux yeux rouges.

Cette conscience de la multitude des êtres habite tout le cinéma d'Apichatpong Weerasethakul, comme le révèle ci-haut la première scène du film *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* (2010). Son regard de cinéaste se porte avec fascination sur le monde qui l'entoure, autant que sur le monde qui l'habite. Son imagination et ses souvenirs prennent forme grâce à ses films et cohabitent avec l'imagination et les souvenirs d'autrui. Cet autre est principalement humain, mais il est aussi animal, minéral, végétal. Ensemble, ils forment un cinéma de la mixité, de la pluralité, un cinéma humaniste et altruiste, qui résiste aux normes artistiques et sociales préétablies.

Questions et Problématique

Ce projet est le fruit d'une longue réflexion qui allie cinéma et société et pose la question du pouvoir de résistance du cinéma et de sa capacité à transmettre une mémoire individuelle et collective. Dans le cas d'injustices et de traumatismes, est-ce que l'expression artistique plus spécifiquement audio-visuelle peut aider à élaborer un discours constructif sur le passé refoulé ? Comment le cinéma peut-il être une force de résistance face à un récit historique manipulé ? En quoi la question de la mémoire est-elle importante dans la construction ou reconstruction d'un vivre-ensemble, et quel lien particulier entretient-elle avec le cinéma ?

Cette réflexion repose sur le constat suivant : le cinéma n'échappe jamais à la création d'archives, et il entretient, par le fait même, une relation étroite avec le passé, comme avec le présent de la projection, ce qui situe ontologiquement le cinéma dans une médiation entre différentes temporalités. Le cinéma s'inscrit par sa nature dans la continuité reliant passé, présent et avenir. Il est, comme la mémoire, une représentation du passé dans le moment présent.

Le cinéma d'Apichatpong Weerasethakul est à la fois un intermédiaire permettant la captation de la mémoire et luttant ainsi contre sa possible disparition, et à la fois une force pourvue d'une puissance propre particulièrement sensible à la présence des êtres humains et non-humains¹, ou dit autrement, à l'altérité et à la pluralité dont se compose le monde.

Ceci nous amène dans un premier temps à appréhender le cinéma d'Apichatpong Weerasethakul comme participant, par la manipulation du réel et de l'imaginaire, à la résurgence d'une mémoire collective et personnelle refoulée et, dans un deuxième temps à examiner comment son œuvre, par la mise en scène de formes dominées, diversifiées et mixtes, s'établit comme une force de résistance face aux formes dominantes et normalisatrices.

En effet, ses films et ses installations vidéo se situent à la frontière entre temporalités et réalités multiples, comme nous le verrons par la suite, mais toujours reliées à l'histoire de la

¹ L'utilisation du terme « non-humain » est fréquente dans les ouvrages de Bruno Latour, toutefois il s'en distancierait lui-même en raison de sa connotation négative. Dans une émission sur France culture avec Eduardo

Thaïlande, à sa tradition, à sa culture et aux conflits qui l'ont ébranlée. Ces œuvres sont habitées par la mémoire des lieux filmés et par les croyances bouddhistes cosmologiques dans lesquelles les esprits cohabitent avec les humains. Le mélange indivisible entre le réel, la mémoire et l'imaginaire est, pour Weerasethakul, un moyen de partager ses souvenirs intimes, aussi bien que sa vision de l'état social du pays et de l'état psychologique des individus l'habitant. Sans prétendre à l'objectivité, il assume une subjectivité plurielle² peut-être d'autant plus révélatrice.

La production cinématographique étant un processus, Weerasethakul inclut les protagonistes dans l'écriture et la production de ses films aussi bien que le pays lui-même qui, dans ses composantes humaines et non-humaines, influence le cours de la production et de la narration — hôpitaux, routes, jungle, rivière, animaux, fantômes, mais aussi le dispositif cinématographique — plaçant son œuvre au cœur d'une compréhension inclusive du monde. Le récit mémoriel, comme le présent, est en constante élaboration et dépend d'un réseau complexe d'êtres et de phénomènes.

Weerasethakul utilise ses films pour retracer la mémoire, autant la sienne que celle de ses personnages. Par la juxtaposition de différentes subjectivités, il réussit à créer un ensemble. Ce dernier dit à propos de l'importance de documenter la mémoire :

I think that in Thailand we forget important things that we shouldn't have forgotten. Like brutality in the past from the dictators [...], and other events that we let it pass and, because of our forgiveness or our repression of memories or other propaganda through the media, we repeat our mistakes. So to record and to celebrate the memory of individuals, not only me, but other people, in any form, writing or just recording your voice, is very valuable for now and for the future (British Film Institute 2010)³.

Le cinéma de Weerasethakul prend ainsi part à la résistance contre cette répression mémorielle, par la création d'un récit qui n'adhère pas au récit imposé devenu normatif. La mémoire a une force de résistance, car elle est un récit alternatif, un récit qui défie le récit historique officiel (Cook 2005, 4^e de couverture). Le cinéma, comme la mémoire peut lui aussi être porteur d'un récit alternatif. Il est habité par un dynamisme qui lui est propre ; il manipule

² Sa propre subjectivité, ainsi que les subjectivités de ceux et celles qu'il filme.

³ Transcription des propos d'Apichatpong Weerasethakul lors d'une interview publiée sur le site internet du British Film Institute.

à la fois le temps et l'espace et, par cette malléabilité, permet à l'être humain de voir le monde qui l'entoure différemment. C'est cette différence qui nous intéresse, ou plus précisément, ce pouvoir qu'a le cinéma de nous familiariser avec la différence, avec l'étranger.

Cadre théorique

Une des particularités de cette recherche est qu'elle se fonde sur deux approches théoriques qui semblent éloignées à première vue. L'une des approches mélange philosophie, étude de la temporalité, théorie sur le récit et histoire de l'art, et se questionne sur le rapport entre récit historique et mémoriel, tout en imbriquant l'art dans cette réflexion sur le passé. L'autre approche est un mélange entre anthropologie et philosophie, et se situe dans le courant poststructuraliste qui tente de repenser le social autrement qu'à travers la dualité entre nature et culture. La cinématographie d'Apichatpong Weerasethakul appelle naturellement à l'utilisation de ces deux approches, car elle éveille autant des questions sur l'importance de la mémoire que sur le rapport entre les humains et non-humains.

Histoire et mémoire

Nous allons tout d'abord nous pencher sur la première approche, qui explore le rapport entre les représentations historiques et mémorielles. Ce courant de pensée émerge suite à la Seconde Guerre mondiale et aux grandes blessures génocidaires du 20^e siècle. Les sociétés sont alors aux prises avec un passé qui les hante, et sur lequel il n'est pas facile de construire un présent ou de penser un futur. La question du lien entre présent et passé devient inévitable : est-il dangereux d'oublier, faut-il se souvenir à tout prix ? Et si oui, comment ? Les historiens et les philosophes se penchent sur la question et ouvrent un champ de recherche sur le rapport entre histoire et mémoire, ainsi que sur la complexité de leur représentation. En raison du caractère collectif des traumatismes, la mémoire sort de la représentation strictement individuelle, pour être perçue, en partie, comme une responsabilité collective.

Ce courant est constitué entre autres des écrits de Paul Ricœur, Jacques Rancière, François Bédarida, et plus récemment ceux de Georges Didi-Huberman. Les premiers auteurs sont importants pour comprendre le rapport développé par les intellectuels entre histoire et

mémoire — le récit mémoriel et le récit historique étant souvent mis en opposition, le premier étant parfois même déprécié par rapport au second.

Des trois premiers auteurs énumérés ci-haut, c'est Paul Ricœur qui nous intéresse tout particulièrement, car, à l'orée du 21^e siècle, il considère l'importance du récit mémoriel sans l'opposer au récit historique. Dans son texte *Histoire et mémoire*, il inclut la mémoire dans sa réflexion sur la narrativité, car il admet lui-même avoir omis de le faire dans son ouvrage *Temps et récit* alors qu'il considérait déjà l'histoire et le récit comme semblables, mais sans mentionner le récit mémoriel⁴ (Ricœur [1998] 2008). Il dit à ce sujet : « j'opérais une sorte de court-circuit entre la fonction narrative, dans sa double expression fictionnelle et historique, et l'expérience du temps ; je faisais en quelque sorte l'impasse sur la mémoire » (*ibid.*, p.17). Ainsi, il se distingue de ses prédécesseurs, philosophes et historiens, car il réfléchit sur le rapport entre représentations historiques et mémorielles sans hiérarchisation. Il parle de la mémoire comme d'« une ouverture différente » de celle que permet l'histoire, sur le passé (Ricœur 2008, p. 17). Ricœur dépasse l'association entre histoire, objectivité et collectivité et inversement entre mémoire, subjectivité et individualité. Il n'existe ni de mémoire personnelle qui ne soit collective, ni de mémoire collective qui ne soit personnelle⁵.

L'écriture du texte *Histoire et mémoire* est motivée par une observation que fait Ricœur quant à la façon pathologique dont la société traite la mémoire, en insistant démesurément sur certains aspects et en en omettant complètement d'autres, pourtant primordiaux, selon lui. Il parle alors de l'« inquiétante pathologie de la mémoire : trop de mémoire ici, pas assez de mémoire ailleurs. Ici la répétition obstinée, là la fuite » (Ricœur [1998], p. 27). Ricœur parle alors aussi de l'écriture de l'histoire comme d'une continuation de l'action historique elle-même (*ibid.*, p. 26). Il s'inscrit dans une logique constructiviste en défendant que « toute histoire est une histoire construite où les personnages sont aussi construits que les événements » (*ibid.*, p. 23). L'histoire, comme la mémoire, est une

⁴ Le récit était dévalorisé par rapport à l'Histoire, cette dernière étant considérée comme une discipline scientifique contrairement au récit étant considéré comme subjectif et variable. Dépassant cette dualité entre l'objectivité de l'histoire et la subjectivité du récit, Ricœur s'intéresse à la narrativité et établit des liens entre l'élaboration d'un récit et le travail de l'historien.

⁵ Pour ce qui est de la mémoire, notre objectif n'est pas de tracer une ligne distincte entre individuel et collectif. Si la mémoire s'exprime en premier lieu dans les réminiscences d'un individu, elle n'est pas uniquement individuelle ou uniquement collective. La mémoire est un mélange vivant où le collectif et l'individuel sont en interaction et s'influencent mutuellement pour former un tout changeant.

construction et n'existe pas comme une vérité immuable, mais plutôt comme une matière changeante selon les perspectives ou circonstances temporelles ou géographiques. L'idée n'est pas d'être relativiste à l'extrême, mais si une vérité existe dans le récit historique, elle n'est que partielle. En effet, selon François Bédarida, cela s'explique par le simple fait que la vérité sur le passé se base sur des mémoires, elles-mêmes partielles (Bédarida 2003, p. 248). L'aspect fragmentaire et incomplet des récits n'enlève pas à la force de ce qui est transmis et raconté, au contraire. L'important est de multiplier les fragments et de les juxtaposer ; c'est alors que le personnel devient collectif. Ricœur défend l'existence d'une mémoire collective qui ne s'oppose pas à la vérité historique, mais qui la complète et qui participe au travail de souvenir et de deuil collectif par la construction d'un récit sélectif ayant une « valeur thérapeutique » (entre mémoire et oubli) (Ricœur 2008, p. 28).

Lorsque l'on parle de mémoire il est nécessairement question d'oubli. Selon Ricœur, « on ne peut plus faire aujourd'hui une théorie de la mémoire qui ne prenne pas en compte le phénomène de l'oubli sous sa double forme d'effacement des traces et d'empêchement du rappel » (*ibid.* p. 18). L'oubli est à la fois le contraire de la mémoire, mais également constitutif de cette dernière, c'est-à-dire que la mémoire peut soit être perçue comme l'un des pôles du spectre ou comme l'ensemble de celui-ci. L'oubli ne signifie pas une perte définitive, car, par un effort de mémoire, il est possible que les souvenirs refassent surface. La mémoire, constituée d'oubli et de souvenirs, oscille d'un côté à l'autre du spectre, entre le vide de mémoire et le plein de celle-ci.

L'œuvre d'Apichatpong Weerasethakul s'articule autour de la construction d'un récit mémoriel. Son cinéma n'est pas un cinéma sur l'histoire le dire relève d'ailleurs de l'évidence pour ceux et celles qui ont vu ses films, mais un cinéma sur la mémoire, par la perspective choisie et le choix des personnes filmées. En effet, Weerasethakul s'intéresse à la mémoire de ceux et celles qu'il filme et il met en scène ses propres récits mémoriels entrelacés à ceux des autres, créant ainsi des enchevêtrements temporels, comme nous le verrons dans la première section. L'idée d'enchevêtrement est d'ailleurs intrinsèque à la notion de mémoire, donnant lieu, selon Bédarida, à une ambivalence caractéristique de celle-ci. Parlant de la mémoire, il dit à propos de son ambivalence qu'elle « provient de ses deux fonctions distinctes : la fonction de restitution et de préservation du passé, la fonction de transmission et d'application

au présent. » (Bédarida 2003, p. 223). Les films de Weerasethakul peuvent donc être perçus, en partie, comme des relectures, des restitutions du passé, auxquelles Ricœur associe une valeur thérapeutique.

De plus, dépassant la notion de restitution et de préservation d'un passé rapproché, Weerasethakul s'intéresse à la mémoire lointaine, celle de la primitivité, de l'état primitif des êtres. Pour éclairer ce rapport, plus près de la mythologie que des souvenirs, nous ferons brièvement appel dans la première partie aux écrits de Mircea Eliade à travers deux ouvrages : « La nostalgie des origines » et « Mythes, rêves et mystères ». Tout aussi intéressé par le passé que les auteurs évoqués précédemment, mais s'inscrivant dans un courant de pensée en histoire des mythes et des religions, Eliade viendra d'une différente façon éclairer nos questionnements sur la mémoire dans le cinéma de Weerasethakul.

En effet, ses films se réfèrent à un passé appartenant à ses souvenirs et à ceux des personnages, mais également à un passé primitif imaginé, celui des origines mythiques du monde. Des questions abordées par Eliade, comme celle de la « totalité primitive », du « sacré », ainsi que de la « création », permettent de mieux comprendre certaines scènes, ainsi que certaines thématiques plus larges habitant son œuvre, comme justement celle de la primitivité. À travers la force qu'a le cinéma de mettre en scène des réalités révolues et fictives, Weerasethakul permet à ses personnages de dialoguer avec les origines de l'humanité, avec la primitivité qui les constitue toujours. Dans cet univers cinématographique, Keng parle à un singe et Boonmee entre dans une grotte pour y mourir.

L'art et l'expression du refoulé

Les écrits de Georges Didi-Huberman prennent une place particulière dans nos recherches, car ils naissent d'une réflexion entre histoire de l'art et philosophie sur le lien qu'entretient l'art avec la mémoire. Plusieurs thèmes abordés par Georges Didi-Huberman servent à l'élaboration de notre pensée tels ceux de la mémoire, de la survivance, de l'empreinte et de la résistance. Apichatpong Weerasethakul s'inscrit dans l'idée de l'« homme de la survivance », que Didi-Huberman développe à partir des réflexions d'Aby Warburg, car son cinéma, en partie, répond à cette tâche qui consiste à reprendre la parole, à transmettre une *construction réminiscente* de la mémoire historique, aussi partielle soit-elle (Didi-

Huberman 2014).

Georges Didi-Huberman s'inscrit dans une lignée de penseurs qui ont réfléchi sur le rapport entre l'art et le social⁶. Il se pose la question des liens que l'on entretient avec l'histoire et souligne que l'art est vital « pour nous rappeler que les lieux totalitaires, aussi efficaces soient-ils, ne feront jamais disparaître tout à faire cette “parcelle d'humanité” — comme disait Hannah Arendt » (Didi-Huberman 2014, p. 10)⁷. Sans réduire l'art à une visée utilitariste — le danger de l'utilitarisme étant « une réduction fatale de sa liberté essentielle »⁸ (c'est-à-dire de la liberté essentielle à l'art) — il réfléchit à la création artistique comme remplissant un rôle social (Didi-Huberman 2012, p. 94).

Les liens qu'il tisse entre l'art et l'histoire, entre l'art et le social, nous servent à mieux comprendre l'œuvre de Weerasethakul qui, elle aussi, est imprégnée par le social. Par exemple, dans la section « Exposer les sans-noms » de son livre *Peuples exposés, peuples figurants*, Didi-Huberman revient sur les réflexions de Benjamin dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » et parle de la fondation politique de l'art cinématographique. Il explique aussi comment des œuvres, comme *Temps modernes* de Chaplin et *Octobre* d'Eisenstein, ne sont pas politiques uniquement en raison de l'intention du réalisateur, mais également parce que, au moment où ces films ont été tournés, les peuples filmés désiraient eux-mêmes s'exposer à la caméra, ou pourrait-on dire, exposer les enjeux sociaux de l'époque à l'œil de la mémoire (Didi-Huberman 2012, p. 30). L'œuvre d'Apichatpong Weerasethakul n'échappe pas à cette dialectique. Parlant de son expérience alors qu'il rentre en Thaïlande après ses études en art visuel à Chicago, le réalisateur raconte :

Inspired by American experimental filmmakers I was into the idea that one can make film personally like a sculptor, or a painter, in the classical sense that you can do alone and that is what I did in school, explore the medium [...] And I went back to Thailand and I tried to put this structural film into my practice, but somehow it didn't fit. I don't feel that it belongs to the culture or the memory that I had in Thailand, because the country is full of narrative and

⁶ Ceci n'est qu'une brève liste des auteurs à qui il fait référence : Giorgio Agamben, Hannah Arendt, Georges Bataille, Samuel Beckett, Walter Benjamin, Gilles Deleuze, Ernst Gombrich, Siegfried Kracauer, Marcel Mauss, Friedrich Nietzsche, Aby Warburg, Ludwig Wittgenstein.

⁷ Georges Didi-Huberman cite Hannah Arendt dans son texte de 1959, « De l'humanité dans de “sombres temps”. Réflexions sur Lessing » — trad. B. Cassin et P. Lévy, *Vies politiques*, Paris, Gallimard, 1974 (éd. 1986), p. 33.

⁸ Il fait référence aux écrits de Bataille dans « L'équivoque de la culture ».

many myths, it's a narrative driven culture. So I abandoned these purely experimental forms and tried to find my own expression (Weerasethakul 2010).

L'environnement semble influencer la volonté créatrice du réalisateur, comme si les lieux et les gens filmés insufflaient un certain devenir aux œuvres. Comme si, les Thaïlandais avaient décidé, tout naturellement, pour contrer la peur de disparaître et la peur de l'oubli, de s'« exposer » dans les films de Weerasethakul et de faire revivre leurs souvenirs, leur mémoire (Didi-Huberman 2012, p. 30).

Un autre auteur, que nous citerons moins, mais qui fut important dans notre réflexion sur le cinéma et l'expression de traumatismes sociaux refoulés, est Antoine de Baecque. Ce dernier s'intéresse au contexte sociohistorique qui habite les créations cinématographiques, contexte qui transcende les intentions du réalisateur. Pour de Baecque, et cette vision s'applique à l'œuvre de Weerasethakul, l'artiste est à la fois créateur et révélateur (Albera *et al.* 2010). De Baecque revient sur les propos de Kracauer, également discuté par Didi-Huberman dans *Peuples exposés, peuples figurants*, disant que le cinéma est porteur d'une « histoire cachée ». Il écrit :

Il s'agit de passer par l'art pour exprimer les motifs sociaux, historiques, parfois latents ou refoulés, ou encore opaques. Dans certains moments de crise, de traumatisme, de guerre, d'interrogation sur soi du moi collectif, la forme cinématographique m'apparaît comme l'un des meilleurs indices de la connaissance du social, car cette forme rend intelligible un certain état historique de la société. Cela de deux manières. Cette forme crée, d'une part, un espace de dialogue, où peut se déployer un débat d'opinion, une réception sociétale ou politique. Cette forme est, d'autre part, comme une empreinte « en creux » de la société, laquelle s'y voit, s'y reconnaît parfois, mais comme mise en forme, révélée par l'esthétique (*ibid.*).

Dans le cas de l'œuvre de Weerasethakul, l'analogie avec la forme de l'empreinte est particulièrement évocatrice, comme nous le verrons dans la 4^e section de ce travail. Le cinéma devient la matière sur laquelle la société pose son empreinte et le film l'empreinte elle-même à la fois photographique et sociale. Ricœur, Didi-Huberman et de Baecque se rejoignent dans cette préoccupation, qui consiste à maintenir un rapport constructif à l'histoire et à la continuité historique liant passé, présent et avenir.

Toutefois, plus que de Baecque, l'auteur qui guide notre réflexion sur l'empreinte dans la 4^e section sur la résistance par le désir est Barbara Le Maître à travers le séminaire *Les formes empreintées* et son ouvrage *Entre film et photographie : essai sur l'empreinte*. Le Maître s'intéresse à l'empreinte comme figure de manque et comme figure de désir. Le manque ici est celui de l'absence du référent et le désir celui de retrouver son contact originel. Utilisant une approche psychanalytique, Le Maître souligne le lien entre le manque et le désir en se basant sur les écrits de Freud qui les décrit comme indissociables. En effet, le désir ne peut pas exister s'il n'y a pas quelque chose de manquant, quelque chose à désirer.

S'intéressant également aux différents « surgissements » du motif de l'empreinte dans l'histoire et à leur survivance dans l'art, Le Maître se penche sur les écrits de Didi-Huberman, plus particulièrement dans son ouvrage *La ressemblance par contact*, qui traite directement de la récurrence des formes empreintées dans l'histoire de l'art. Le Maître et Didi-Huberman parlent du lien étroit entre l'empreinte et la photographie, cette dernière, comme le cinéma, étant créée à l'origine par une empreinte lumineuse sur la pellicule. En lien avec la citation de Baecque, l'image est une *forme empreintée* de la réalité visible et joue avec cette réalité en la représentant avec exactitude ou en la manipulant. C'est ce lien étroit qu'établit Le Maître dans son ouvrage entre l'empreinte, le manque et le désir, qui viendra guider notre réflexion sur le cinéma de Weerasthakul — un cinéma évocateur du désir et ouvrant, par la mise en scène du désir, de nouvelles possibilités de résistance.

Vers une conception inclusive du social

Si la question de la mémoire et du passé refoulé est fondamentale pour asseoir notre réflexion, nos recherches tentent de dépasser le cadre anthropocentriste en élargissant la question de la mémoire à une réalité qui prend en compte la complexité du monde, c'est-à-dire qui implique autant les humains que tous les êtres, choses et phénomènes⁹. C'est ce qui nous conduit à nous pencher sur la seconde approche s'inspirant d'écrits relativement récents en anthropologie et en science politique.

La puissance animiste de la caméra : Jean Rouch, Edgar Morin et Jean Epstein

Toutefois, avant d'aborder cette approche, nous tenons à mentionner des auteurs qui initièrent notre réflexion sur le cinéma comme dispositif « vivant » et participatif. Le premier, Jean Rouch, ethnologue et cinéaste, réalise de nombreux documentaires résultant de sa pratique ethnographique¹⁰, le second, Edgar Morin, aborde le cinéma de façon théorique à travers une anthropologie philosophique et le troisième, Jean Epstein, est précurseur dans son analyse du cinéma comme machine animée.¹¹

En effet, Jean Rouch ne se limite pas à l'association classique entre documentation objective et ethnographie, car il est vrai que l'anthropologie visuelle fut associée à un style documentaire préconisant l'objectivité du regard à une époque où l'ethnographie n'avait pas encore beaucoup d'autoréflexion par rapport à la subjectivité du point de vue adopté. Ne s'arrêtant pas aux idées préconçues, Jean Rouch trouve intéressante l'étude participative des communautés étudiées et ne se gêne pas, lorsqu'il filme, pour faire interagir la caméra avec les personnes filmées. On retrouve dans sa conception de l'appareillage cinématographique l'idée avant-gardiste d'une puissance animée interagissant avec l'environnement et, par le fait même,

⁹ Référence à la note #1.

¹⁰ Les dénominations de « film ethnographique » et « d'anthropologie visuelle filmée » émergent au milieu du 20^{ème} siècle avec le travail d'ethnologues, comme Jean Rouch, intéressés par le médium cinématographique.

¹¹ Il est important de rappeler peut-être la distinction entre ethnographie et anthropologie. Nous nous servons pour cela d'une explication qu'avait développée Philippe Descola dans l'ouvrage *Diversité des natures, diversité des cultures*. L'anthropologie est la science qui englobe trois étapes, ces dernières étant l'ethnographie, l'ethnologie et l'anthropologie (Descola 2010, p. 47–52). La première consiste dans la collecte de données sur le terrain, la deuxième consiste à « établir des comparaisons à une échelle locale » et l'anthropologie est la science qui englobe les trois et qui « essaye de comprendre des phénomènes plus amples au niveau global » (*ibid.*).

l'influençant, jusqu'à révéler une réalité inaccessible par une observation strictement passive et distante. Jean Rouch juge important d'explorer le côté fictionnel de la réalité et, par son travail collaboratif avec les sujets qu'il filme, il s'inscrit dans un courant appelé *ethnofiction* ou, de façon plus générale, *docufiction*. Ce refus de séparer la forme documentaire de la forme fictive rejoint la démarche artistique de Weerasethakul qui entremêle réel et imaginaire dans son processus créatif.

Edgar Morin est co-réalisateur avec Jean Rouch de *Chronique d'un été* (1961) et auteur de l'ouvrage *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (1956). Sa réflexion sur le cinéma n'est pas celle d'un ethnologue, mais davantage celle d'un philosophe. Il est préoccupé par la présence subjective de la caméra et par la capacité de la caméra à « mettre en mouvement » des objets qui nous paraissent de prime abord inanimés. Il est également intéressé par la particularité du cinéma à mettre en scène un double processus d'anthropomorphisation et de cosmomorphisation, qui sont « deux pôles d'un même complexe » (Morin 1962, p. 61). Il est question ici autant de la vie humaine qu'insuffle le cinéma aux non-humains, mais également d'une juxtaposition entre l'être humain et la nature permettant d'inscrire celui-ci dans l'immensité et l'étrangeté du monde, c'est-à-dire ce *complexe* auquel fait référence Edgar Morin. Ces différents questionnements, bien que développés dans les années cinquante, se rapprochent beaucoup de l'approche inclusive du social dont nous allons discuter plus loin. Les écrits d'Edgar Morin auront leur importance particulièrement lorsqu'il sera question de la puissance animiste du cinéma dans le film *Oncle Boonmee*.

Jean Epstein, quant à lui, publie son ouvrage *L'intelligence d'une machine* (1946) dix ans plus tôt, mais sa conception de la subjectivité du cinéma est néanmoins tout aussi pertinente en regard de la puissance animiste et de l'intelligence accordées à l'appareil. Cinéaste prolifique, il s'intéresse à l'appareillage cinématographique, lui accordant une indépendance par rapport à la manipulation de la main de l'homme. Il s'intéresse aussi au pouvoir qu'a le regard-caméra de révéler des perspectives de prime abord invisibles à l'œil humain, par exemple : la croissance d'une plante en accéléré révèle sa capacité à se mouvoir imperceptiblement dans une temporalité « humaine » (Epstein 1946, p. 20)¹². Parlant du

¹² Il mentionne à ce sujet un « film documentaire qui décrit, en quelques minutes, douze mois dans la vie d'un végétal », film ayant de bonnes chances de correspondre à une œuvre de Jean Comandon, *La croissance des*

cinématographe, il écrit — nous tenons à le citer — :

Et, tout à coup, on s'aperçoit qu'ainsi a été créée une sorte de cerveau mécanique partiel, qui reçoit des excitations visuelles et auditives, qu'il coordonne à sa manière dans l'espace et le temps, et qu'il exprime, élaborées et combinées, sous une forme souvent étonnante, d'où commence à se dégager une philosophie riche, elle aussi, en surprises. Philosophie qui n'est, sans doute, ni due tout à fait au hasard, ni complètement étrangère aux règles de l'intelligence humaine dont elle est indirectement née, mais philosophie d'un cerveau-robot qui n'a pas été intentionnellement et strictement réglé pour accomplir un travail identique à celui de l'organe vivant (Epstein 1946, p. 71).

La réflexion de Jean Epstein nous intéresse tout particulièrement, car il est ici à la fois question du lien entre la machine cinématographique et l'être humain, mais aussi de leur interdépendance. Epstein nous semble visionnaire dans ce texte, comme si le « cerveau-robot » serait ce qui techniquement ne devient réellement possible que plusieurs dizaines d'années plus tard avec l'intelligence artificielle.

À travers la pensée de ces trois auteurs, nous pouvons lire les bases de ce qui nous intéresse dans l'approche anthropologique perspectiviste, discutée ci-après. Ce n'est donc pas d'hier que le cinéma est considéré comme ayant un pouvoir unique le différenciant des autres formes d'art, pouvoir relié à son dynamisme et sa capacité d'être intermédiaire entre différentes réalités (temporelles et spatiales). Notre objectif est de poursuivre la réflexion entamée par Rouch, Morin et Epstein, ainsi que de nombreux autres intellectuels et cinéastes qui s'en réclament, pour mieux comprendre ce pouvoir caractéristique du cinéma. Pour nous ici, rien d'ésotérique ; si imaginaire, mystère ou étrangeté il y a, cela fait partie de la complexité du réel et de la façon dont cette dernière est mise à l'écran. Le cinéma a une puissance propre qui lui permet de faire dialoguer l'imaginaire et le réel sans qu'il y ait contradiction.

végétaux (1929). Un extrait de ce film a été montré dans le cadre du séminaire *Théories et pratiques du cinéma animiste* donné par Teresa Castro à l'hiver 2015 à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Le lien entre Jean Epstein et le film a été établi par Teresa Castro lors de ce séminaire.

« L’anthropologie au-delà de l’humain »

C’est cette complexité qui est revisitée par des auteurs contemporains comme Bruno Latour, Eduardo Viveiros de Castro, Philippe Descola, Eduardo Kohn et Jane Bennett. Majoritairement anthropologues, à l’exception de Jane Bennett, leurs approches découlent d’une réflexion en sciences sociales débutée par les structuralistes, mais s’inscrivant dans le poststructuralisme, car, comme mentionné plus haut, ils remettent en cause la dualité de certaines analyses anthropologiques, la plus classique étant la division entre nature et culture. Chacun nomme leur approche ou leur champ d’études différemment : Bruno Latour parlera d’« anthropologie symétrique » et développera la « théorie de l’acteur-réseau », Eduardo Viveiros de Castro parlera de perspectivisme ; Philippe Descola d’« écologie des relations » ; Eduardo Kohn d’une « écologie des Sois » ou d’une « anthropologie au-delà de l’humain »¹³ et Jane Bennett de *réalisme spéculatif* ou de *matérialisme vital*. Leurs approches diffèrent, mais elles ont toutes ce point commun qui consiste à déconstruire la division nature/culture¹⁴ en considérant cette division comme une pure création sociale, de « décoloniser la pensée » qui hiérarchisait auparavant les êtres en plaçant l’être humain et la pensée occidentale au-dessus de tout, et ainsi de se distancier de la compréhension anthropocentriste des rapports sociaux.

De pair avec notre réflexion sur la mémoire, cette approche a servi d’assise à l’analyse de l’œuvre d’Apichatpong Weerasethakul qui met en image la diversité des consciences de soi en filmant les interactions qui relient les humains, les animaux et tout autre être. Comme le titre du livre d’Eduardo Kohn nous le rappelle, *Comment pensent les forêts ? Vers une anthropologie au-delà de l’humain*¹⁵, dans le cinéma de Weerasethakul la jungle, les animaux, la rivière Mékong sont des personnages à part entière, dotés du pouvoir de penser et d’interagir avec les autres personnages.

¹³ Ces deux appellations proviennent des écrits d’Eduardo Kohn où il parle de son travail comme s’inscrivant dans une nouvelle approche anthropologique, qu’il nomme parfois de différentes façons, par exemple : « anthropology beyond the human », « ecology of selves » et « anthropology of life » (Kohn 2013, p. 7 et p. 16) et (Kohn <https://www.mcgill.ca/anthropology/people/fulltime/eduardokohn>).

¹⁴ Jane Bennett parle également de faire disparaître de l’analyse politique les divisions qu’elle nomme onto-théologiques comme celles entre animé/matériel, humain/animal, liberté/déterminisme, organique/inorganique. Dans le texte original : « dissipate the onto-theological binaries of life/matter, human/animal, will/determination, and organic/inorganic using arguments and other rhetorical means to induce in human bodies an aesthetic-affective openness to material vitality » (Bennett, 2010 p. x).

¹⁵ Le titre original est *How forests think : toward an anthropology beyond the human*. Référence en bibliographie.

Eduardo Kohn

Dans cet ouvrage, *Comment pensent les forêts ? Vers une anthropologie au-delà de l'humain*, Eduardo Kohn cherche à mieux comprendre les relations qu'entretiennent les humains avec les êtres non humains et à mieux encadrer cette compréhension (Kohn 2013, p. 7). Il dit s'inscrire dans le courant *posthumain*, ce dernier critiquant le fait de percevoir l'humain comme exceptionnel et intrinsèquement distinct des êtres qui l'entourent (ibid.).

Reprenant une expression de Viveiro de Castro, Kohn parle de l'importance de décoloniser la pensée ou, dit autrement, de se dé-familiariser des signes arbitraires nous apparaissant naturels, dans le but de comprendre que le fait de penser n'est pas dépendant du langage et d'un système de symboles propre à l'humain (Kohn 2013, p.41-42). Le processus de défamiliarisation des symboles conventionnels dont est constitué le langage, ouvre les portes à une communication possible entre les humains et des êtres non symboliques, tel que par exemple des animaux ou des végétaux (ibid.).

Eduardo Kohn définit la défamiliarisation comme ceci : “ coming to see the strange as familiar so that the familiar appears strange ” (Kohn 2013, p. 22). Ainsi, adopter une perspective différente sur le monde permet de prendre conscience de la perspective initiale qui était la nôtre et de la percevoir comme une parmi tant d'autres. Et ainsi, comme l'exprime la citation, la familiarisation avec l'étrangeté crée une défamiliarisation progressive du point de vue initial et familier.

Bruno Latour

Eduardo Kohn cite régulièrement Bruno Latour, qui fut un des premiers à théoriser ce nouveau point de vue dans les études en sciences sociales, lui-même à la fois anthropologue et sociologue des sciences. À ce courant est associée la théorie de l'acteur-réseau (Actor-Network Theory) développée principalement dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix par Michel Callon, Bruno Latour et John Law. François Cooren, professeur en communication, nous rappelle qu'une des contributions importantes de la théorie de l'acteur-réseau est d'avoir exposé comment les êtres humains partagent « leurs mondes et

collectivités »¹⁶ avec des acteurs non humains, acteurs devant être également reconnus dans la compréhension du collectif (Cooren 2010, p. 79). Le social dépasse les relations entre êtres humains et devient alors un réseau constitué d'acteurs ontologiquement différents. Cooren, citant Latour dans *Whose cosmos, which cosmopolitics? Comment on the peace terms of Ulrich Beck*, parle du monde (de l'univers) comme « *pluriverse* », un monde pluriel, mais commun, où différentes ontologies coexistent : ontologie humaine, technologique, architecturale, animale, végétale, minérale, etc. (*ibid.*, p. 57).

Dans le chapitre *Objects too have agency*, de l'ouvrage *Reassembling the social* (2005), Bruno Latour ne pense pas qu'un acteur non humain interagit de la même façon qu'un humain, mais il parle des acteurs non humains comme pouvant posséder une force, une causalité, une efficacité, et même une obstination (Latour 2005, p. 76). Les objets en connexion avec les êtres humains deviennent davantage des intermédiaires que des médiateurs (*ibid.*, p. 79).

Ce qui nous intéresse tout particulièrement, dans ce chapitre, est l'idée de prendre en compte, à toutes les étapes de l'analyse, que les sujets étudiés font partie d'un réseau complexe d'humains et de non-humains en constante interaction ou, pourrait-on dire, en association, et donc en mutation constante. Comme le *social*, qui est composé d'acteurs pluriels, la mémoire collective peut être étudiée non comme entité, mais à travers l'étude des associations entre les mémoires individuelles hétérogènes.

Jane Bennett

Jane Bennett cite également Bruno Latour, dans son ouvrage *Vibrant : a political ecology of things* (2010). Docteur en science et philosophie politique, son approche tente également de dépasser une vision anthropocentrique du social en s'inscrivant dans une écologie politique. Elle s'intéresse particulièrement aux « choses » comme étant des acteurs non humains en leur attribuant un pouvoir d'entraver ou même d'agir sur le cours des événements. Elle écrit à ce sujet :

¹⁶ Traduit de l'anglais

By “vitality” I mean the capacity of things—edibles, commodities, storms, metals—not only to impede or block the will and designs of humans but also to act as quasi agents or forces with trajectories, propensities, or tendencies of their own (Bennett, 2010 p. viii).

Elle parle à ce sujet de « matérialité vibrante »¹⁷ ou de « force des choses » devant être considérées dans l’analyse des événements et phénomènes politiques (Bennett 2009, p. viii). Son approche sera davantage discutée dans la première section sur la temporalité.

Eduardo Viveiros de Castro

Abordant la question sous un angle différent, l’ouvrage d’Eduardo Viveiros de Castro, anthropologue brésilien, *Métaphysiques cannibales* (2009), est très intéressant pour comprendre l’importance qu’a eue la pensée des cultures indigènes dans ce nouveau courant anthropologique. Ce courant s’apparente en fait aux croyances et à la culture cosmomorphique de communautés indigènes et/ou orientales. Pour citer de Castro :

L’ethnographie de l’Amérique indigène est peuplée de ces références à une théorie cosmopolitique qui décrit un univers habité par divers types d’actants ou d’agents subjectifs, humains et non humains — les dieux, les animaux, les morts, les plantes, les phénomènes météorologiques, très souvent les objets et les artefacts aussi —, tous munis d’un même ensemble général de dispositions perceptives, appétitives et cognitives, autrement dit, d’une « âme » semblable (De Castro 2009, p. 21).

De Castro se réclame d’une approche à la fois anthropologique et philosophique. Il décolonise la théorie anthropologique en restituant aux connaissances indigènes ou, autrement dit, aux « pragmatiques intellectuelles des collectifs qui se trouvent historiquement en “position d’objet” au regard de la discipline », leur valeur, c’est-à-dire en admettant ces dernières comme des sources à la base de certaines théories anthropologiques actuelles et non seulement comme objets d’étude (*ibid.*, p. 6).

Eduardo Viveiros de Castro parle de perspectivisme pour discuter de cette multiplicité, complexité et subjectivité du monde. L’anthropologue brésilien nous rappelle que l’essentiel de cette conception du social n’est pas équivalente à l’animisme, qu’il décrit comme la « ressemblance [entre humain et non-humain] dans leur essence même », mais plutôt le

¹⁷ Traduit de façon littéraire de l’expression utilisée par Jane Bennett : « vibrant materiality ».

perspectivisme, approche où « la différence entre humain et non-humain n'est pas substantielle, mais tire son origine du point de vue spécifique aux individus » (De Castro 2009, p. 36). L'arbre est un arbre dans le regard de l'homme, c'est-à-dire que les différences fondamentales entre un être humain et un arbre, par exemple, sont perceptibles et variables selon les différentes perspectives, humaine ou végétale. Tout être est acteur de son environnement, mais tous les êtres n'influencent pas de façon identique ce dernier. Le fait de reconnaître le pouvoir d'agir des êtres ontologiquement différents de nous ne diminue toutefois pas la difficulté de communiquer avec ceux-ci.

Philippe Descola

Allant dans le même sens, Philippe Descola, anthropologue français, développe son approche anthropologique fondée sur la notion de partage et reconnaît l'importance des croyances indigènes dans le développement des sciences sociales modernes. Après la publication de son ouvrage *Par-delà nature et culture* en 2005, il publie un court ouvrage nommé *Diversité des natures, diversité des cultures*, dans lequel il fait mention de plusieurs tribus indigènes qui donnent une importance sociale aux *personnes* non humaines (Descola 2010). Un lien intéressant peut être fait ici entre les observations de Philippe Descola et la façon dont Apichatpong Weerasethakul décrit la jungle, c'est-à-dire comme un personnage à part entière, personnage changeant et multiple certes, mais un personnage central dans son œuvre (Weerasethakul 2010). La relation entre un cinéaste et l'environnement qu'il filme peut être comparée à celle d'un ethnologue avec son lieu d'étude. La notion de partage et d'échange lie le cinéma et l'anthropologie, car le cinéma est également un lieu de partage, du moment où un film est tourné jusqu'à son visionnement.

Différents regards

Pour revenir de nouveau en arrière et mettre en perspective cette conception du monde liée à l'influence qu'a eue la pensée déterministe des sciences dites pures sur ce courant anthropologique, nous allons citer Einstein qui disait en 1929 : « I claim credit for nothing. Everything is determined, the beginning as well as the end, by forces over which we have no control. It is determined for the insect as well as for the star. Human beings, vegetables or

cosmic dust, we all dance a mysterious tune, intoned in the distance by an invisible player ” (Einstein 1929, p. 117). Ici aucune hiérarchisation entre humains et non-humains, ils font partie d’un même tout qui les dépasse. Le déterminisme et le structuralisme ne sont pas identiques, mais, si l’acteur social n’est pas incompatible avec la notion de structure, il n’est pas non plus incompatible avec celle de déterminisme¹⁸. Les deux pensées se rejoignent ici dans ce refus de revendiquer le mérite unique d’une seule espèce.

La façon dont le cinéma reflète la société est au cœur de ce travail — une société toutefois qui ne se limite pas à un « ensemble de rapports [...] organisés ou fortuits que les êtres humains entretiennent entre eux »¹⁹, mais qui incorpore toute une diversité d’acteurs aux ontologies multiples. Un de ces acteurs est le cinéma, un art qui met en scène, d’une façon toute particulière et étonnante, ces différents regards, ces différentes perspectives.

Méthodologie

La recherche de ce travail se base sur l’analyse filmique, par l’entremise d’analyse de textes et autres documents, comme des vidéos et des entrevues du réalisateur. Si beaucoup des réflexions inspirant cette recherche ont été initiées par les films eux-mêmes, l’objectif est de faire dialoguer cinéma et théorie, de créer des ponts entre les approches discutées précédemment et l’œuvre artistique de Weerasethakul. Chacun de ses films a inspiré la considération d’un thème particulier, d’où la division de ce travail en six sections, énumérées plus bas, chacune correspondant à une force de résistance.

En effet, cinéma et théorie peuvent, tous deux, être perçus comme une recherche, une quête. Et même s’il est vrai que la théorie se préoccupe davantage d’apporter des réponses, la pratique cinématographique, comme la théorie, débute par un questionnement en lien avec notre expérimentation du monde, qu’elle soit existentielle ou sensorielle. Le cinéma et la théorie sont tous deux à la fois intellectuels et créatifs. C’est bien Einstein qui parlait de

¹⁸ Perspectivisme et variété des acteurs ne sont pas incompatibles avec l’idée de structure. François Cooren nous rappelle que cette multitude d’acteurs agit selon des structures et des configurations, elles-mêmes observables par leur reproduction constante à travers les interactions entre les acteurs de la structure sociale (Cooren 2010, p. 81).

¹⁹ CNRTL. 2012. Définition du mot « société ». Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. En ligne. <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/société>

l'importance de l'imagination autant dans le processus artistique que scientifique : « I am enough of the artist to draw freely upon my imagination. Imagination is more important than knowledge. Knowledge is limited. Imagination encircles the world » (Einstein 1929, p. 117). La frontière entre art et science est moins nette qu'elle peut paraître. Ce sont là deux processus différents, mais permettant, tous deux, de *mieux* comprendre et aborder le monde qui nous entoure.

Je ne pense pas me trouver dans une logique utilitariste, bien que le « à mieux... » puisse donner l'impression d'une telle démarche. Hannah Arendt, dans son texte *La crise de la culture*, parle de l'art comme ayant une valeur complètement dissociée de sa possible utilité. Toutefois, si les œuvres d'art « sont les seules choses à n'avoir aucune fonction dans le processus vital de la société », leur donnant une plus longue durée dans le temps que les « objets d'usage », il n'est pas à exclure que les œuvres d'art puissent avoir une fonction dans le processus réflexif, et non le « processus vital » de la société, pour reprendre la même formulation (Arendt 1961).

Ainsi, l'idée derrière ce travail est de considérer la création et la théorisation comme deux façons bien différentes d'arriver à un objectif commun, bien que cet objectif soit très vaste. Cet objectif, comme mentionné plus haut, correspondrait à une quête *pour mieux* comprendre le monde, *mieux* le réfléchir et *mieux* l'expérimenter (le vivre). C'est dans l'utilisation du terme *mieux*, que se trouve toute l'étendue et la multiplicité de l'objectif, car loin de là notre intention de définir de façon stricte ce *mieux*.

Notre méthode ne priorise pas la théorie sur les films. La théorie nous permet d'élargir notre questionnement sur les films et d'éclaircir notre compréhension de ces derniers. Le rapport entre théorie et cinéma n'est toutefois pas unidirectionnel, comme mentionné plus haut, et notre intention est de les faire dialoguer. Ce n'est donc pas uniquement la théorie qui va nous aider à *mieux* explorer l'œuvre de Weerasethakul, mais également son œuvre qui nous permettra de *mieux* comprendre la théorie.

Corpus à l'étude

Quant à notre corpus à l'étude, il est composé principalement d'œuvres cinématographiques, mais également d'installations vidéographiques. L'œuvre d'Apichatpong Weerasethakul est très variée : courts métrages, longs métrages, installations, performances, etc. Dans le cadre de cette recherche nous allons nous concentrer sur *Blissfully yours* (2002), *Tropical malady* (2004), le projet multiplateforme *Primitive* (2009), *Uncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* (2010), *Cemetery of splendour* (2015) et la performance *Fever room* (2015). Il est souvent difficile d'avoir accès aux courts métrages provenant d'expositions. C'est pour cette raison que notre analyse inclut peu de mentions de ceux-ci.

Il y a plusieurs thématiques et préoccupations récurrentes dans le travail d'Apichatpong Weerasethakul, qui se retrouvent dans chacune des œuvres énumérées plus haut. Premièrement le rapport qu'il entretient avec la mémoire, avec sa propre mémoire, comme avec celle d'autres personnes qu'il filme. Deuxièmement, il filme la diversité : entre documentaire et fiction, entre individuel et social, entre humain et non-humain. Il n'est pas question de dualité dans son cinéma, mais de pluralité. Cette caractéristique est également liée au sentiment d'étrangeté difficilement descriptible qui enveloppe le travail du cinéaste, car cet entre-deux est un terrain inconnu, ou presque, pour le spectateur. Troisièmement, son regard se questionne de façon subtile et détournée sur des problématiques sociales et politiques, en passant par des problématiques très personnelles. Comme on nous le rappelle sur le site de *Kick the machine*, son œuvre a été produite indépendamment de l'industrie du cinéma commercial thaïlandais²⁰. Si les critiques sociales qu'il fait dans ses films sont sous-jacentes, dans les entretiens ou conférences qu'il donne, Weerasethakul ne cache pas sa critique de la corruption et de l'oppression exercée par le régime politique au pouvoir.

Ainsi, les œuvres d'Apichatpong Weerasethakul s'articulent autour de ces trois caractéristiques, s'imbriquant les unes dans les autres : mémoire, mixité, empreinte socio/politique. Que ce soient les courts métrages, les longs ou les installations, ses œuvres

²⁰ *Kick the Machine* est une compagnie dont Weerasethakul est le co-fondateur et qui coproduit ses films. Elle a pour mission de soutenir le cinéma expérimental et l'art vidéo en Thaïlande et de promouvoir les œuvres au niveau local et international (kickthemachine.com).

semblent faire partie d'un même tout en s'imbriquant et se superposant.

Les forces de résistance structurent et divisent le texte qui suit en six sections. La 1^{re} force de résistance s'exprime par la mise en scène dans le projet *Primitive* d'un univers englobant différentes temporalités contrairement à l'habitude de traiter le temps en séparant distinctement le passé, le présent et l'avenir. La 2^e force de résistance s'intéresse à la mise en scène des dominés dans différents films et installations. La 3^e force de résistance se positionne dans le courant perspectiviste et explore la puissance animiste du cinéma, prenant ainsi ses distances par rapport à une analyse anthropocentriste du social et de l'art. La 4^e force de résistance est guidée par le désir en contraste avec le devoir à travers l'analyse de la figure de l'empreinte dans le film *Tropical malady* (2004). La 5^e force de résistance est celle du détour, à la fois symptôme et rêve, qui ne se conforme pas à la ligne droite, c'est-à-dire à la ligne normative. Finalement, la 6^e force de résistance s'adresse à la familiarisation avec l'étrangeté ou, dit autrement, à la résistance par la métamorphose et le renversement des perspectives.

1^{RE} FORCE DE RÉSISTANCE : LE TEMPS ENTREMÊLÉ

Le temps est un continuum fluide bien que relatif que les êtres humains ont instinctivement divisé, à des fins entre autres communicationnelles, en trois temporalités : le passé, le présent et le futur. Une grande importance est accordée dans le milieu académique à la contextualisation des sujets étudiés et à la prise en compte de la continuité historique. Le cinéma en tant qu'art et industrie est animé par des intérêts et répond à des exigences bien différentes que les préoccupations académiques. Lorsque les films plus conventionnels passent d'une temporalité à une autre, ce n'est généralement pas pour contextualiser le point de vue choisi, mais plutôt une volonté de faire évoluer la narration dans un sens précis, par exemple en permettant la compréhension des motivations qui animent les personnages. Cette diversité temporelle reste cloisonnée dans la narration.

De plus, le cinéma conventionnel fait fi des temporalités extradiégétiques, comme celle du tournage et celle de la projection. Rappeler au sein de la narration l'existence du créateur serait rappeler la distance temporelle entre le narrateur et son sujet, provoquant ainsi une cassure dans la fluidité narrative. Par exemple, une reconstitution historique, autant fictive que documentaire, cherche à éliminer toutes références au présent du tournage en évitant les anachronismes, du moins ceux qui sont apparents. Le cinéma a tendance à camoufler dans la mesure du possible autant le réalisateur que le spectateur, pour que l'illusion persiste. Le cinéma est l'art par excellence de l'artifice, de la reconstitution, du faux-semblant.

Nous nous intéresserons ici à comprendre comment le projet *Primitive* d'Apichatpong Weerasethakul parle de cette continuité historique et comment il parle à la fois du passé, du présent et de l'avenir, tout en cherchant à s'extraire de la rigidité temporelle par l'imaginaire, possible machine à voyager dans le temps²¹.

²¹ Il est important de mentionner que je n'ai pas vu l'exposition *Primitive*. Ma compréhension de l'œuvre se base sur certaines des vidéos qui ont été visionnées hors du contexte de l'exposition, ainsi que des entretiens avec le réalisateur, des témoignages et des articles.

Le projet *Primitive* comme processus

Le projet *Primitive* est une commande de la « Haus der Kunst » de Munich, qui a supporté Weerasethakul tout au long du processus et jusqu'à la réalisation du long métrage *Oncle Boonmee*. L'idée derrière *Primitive* a été initiée par la lecture d'un livre datant de 1983, *A Man Who Can Recall His Past Lives* (Regnier 2009). Écrit par un moine bouddhiste, ce livre raconte l'histoire de Boonmee, que le moine a rencontré alors que Boonmee était venu méditer au temple. Boonmee se souvenait de ses vies antérieures : chasseur d'éléphant, buffle, vache, fantôme errant, etc. (Weerasethakul 2009, p. 192). Weerasethakul, fasciné par une aussi forte activité mémorielle et enviant cette dernière, parcourt avec son équipe de tournage le nord-est de la Thaïlande à la recherche de gens ayant connu cet homme. La documentation de ce processus est le début de ce que deviendra le projet *Primitive* (Tate 2016).

Primitive est tout d'abord une exposition constituée d'une installation²² du même nom et de plusieurs courts métrages vidéo ainsi que d'un magazine, *CUJO*^{23,24}. Le projet *Primitive* doit aussi être compris au sens plus large, au sens du processus dans son ensemble, c'est-à-dire de l'exploration à la documentation et à la production des œuvres, qui, en plus de celles constituant l'exposition, incluent également le long métrage *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*. C'est d'ailleurs ce film qui en 2010 remporta la Palme d'Or à Cannes ce qui permit à Weerasethakul de se faire connaître d'un plus grand nombre de cinéphiles.

²² Deux écrans synchronisés, 29 min. 35 sec., joués en boucle : « A few weeks after the spaceship had been built the teens adopted it as a place to drink and sleep. Apichatpong documented this integration and made a fictional narrative with them. » (Quandt 2009, p. 245 – Annotated filmography)

²³ *CUJO* est un magazine produit par la maison d'édition Zero, basée à Milan. En voici la description que l'on retrouve sur leur site www.cujoguide.com : « "CUJO" is both a magazine and a guide to the imaginary and to the specific territory of the world of an artist, consisting of a special project done by him. "CUJO" is free, distributed by hand and published in 1000 copies, which are individually customized by the artist. In fact, "CUJO" explicitly commissions the artist to produce a sort of crafty "uniqueness" which consists of an inedited intervention based on the manipulation of the structural materials of the magazine (cover, paper, colours...). »

²⁴ Voir annexe, image 5.

Le contexte historique du village de Nabua ou l'« inquiétante pathologie de la mémoire »

Toujours à la recherche d'information sur Boonmee, Weerasethakul découvre le village de Nabua. Nabua est dans une région qui a vécu durant les années soixante et soixante-dix la violence des affrontements entre militaires de l'armée thaïlandaise et combattants communistes. Les forces armées réprimèrent les habitants du village, en grande majorité des fermiers, car ces derniers étaient soupçonnés d'être des sympathisants à la cause communiste (Philipps 2011, p. 6). Weerasethakul se questionne sur l'opposition marquée entre Boonmee, « qui se souvenait de ses vies antérieures » et les villageois de Nabua qui cherchent à oublier ce qu'ils ont eux-mêmes vécu (Animate Projects 2010).

Le discours officiel des politiciens thaïlandais identifie encore aujourd'hui cette époque comme celle d'une victoire contre l'envahisseur communiste laotien, chinois, et vietnamien, mais Weerasethakul porte sur cette époque un regard bien différent, qui s'éloigne de la diabolisation de l'« ennemi ». Pour Weerasethakul, les fermiers furent, plutôt que de dangereux révolutionnaires, des victimes ayant subi la répression de l'armée et la discrimination due à leur pauvreté et leur origine sociale paysanne (Carrion-Murayari 2011, p. 10).

Selon l'information que Weerasethakul a ramassée, suite à de nombreux échanges avec les villageois, Nabua fut occupé par l'armée thaïlandaise pendant une période de deux décennies, du début des années soixante au début des années quatre-vingt (Weerasethakul 2009, p. 196). Cette occupation fut brutale et mena à de multiples viols et meurtres, poussant certains villageois, principalement les hommes, à fuir dans la jungle. Tous ces abus étaient justifiés par l'armée par le fait qu'elle devait soutirer aux habitants de l'information nécessaire à la lutte contre les communistes (Weerasethakul 2009, p. 196 – Quandt).

Un combat historique se produisit à Nabua le matin du 7 août 1965 dans une rizière entre les fermiers communistes et les forces militaires. Ce combat identifia le village comme étant un lieu dissident et révolutionnaire s'opposant au régime en place. Suite à cet événement, la répression ne fit que s'intensifier (Weerasethakul 2009, p. 197).

Aujourd'hui, avec beaucoup de villageois morts et d'autres ayant fui ailleurs au pays, peu se souviennent ou parlent de cette époque. Selon les observations faites par le réalisateur, la population du village cherche davantage à oublier ces événements, car la remémoration de ceux-ci fait ressurgir des souffrances enfouies (FACT 2009). Ce refoulement est particulièrement compréhensible dans un pays où les droits de l'homme sont encore souvent bafoués. Pour dire vrai, le récit historique du pays, tout autant que l'actualité, est contrôlé par le gouvernement et il n'y a pas de place à la critique, sous peine d'être interpellé. D'ailleurs les autorités et l'armée, désireuses de garder uniquement leur version de l'histoire, sont favorables à l'oubli des événements selon le réalisateur (Weerasethakul 2009, p. 197). L'armée ne désire surtout pas que la population révèle les exactions commises pour lesquelles elle serait elle-même condamnable.

C'est pour cette raison qu'aucun lieu commémoratif n'a été construit, à l'exception d'un bloc de béton envahi par la végétation qui identifie le lieu de la bataille de 1965 et un cube vitré protégeant quelques documents et artefacts dans le temple du village qui fait office de musée²⁵.

La volonté d'oublier, de briser les liens avec le passé, enferme les survivants dans un présent encadré d'œillères. Pourquoi faire l'effort de mémoire si la remémoration est si pénible ? Peut-être parce que le présent souffre de ces blessures passées et que les difficultés expérimentées présentement, par exemple par certains jeunes en quête identitaire, pourraient être mieux comprises à la lumière de ce qu'ont vécu leurs parents. De plus, reconnaître l'existence de la blessure est un premier pas vers la guérison, mais cette étape peut parfois sembler plus difficile qu'endurer silencieusement une cicatrisation imparfaite, car elle peut faire ressurgir chez la victime un sentiment de honte dû au fait qu'elle doive s'accepter comme blessée.

À l'inverse de cette volonté d'oublier, Boonmee, par son don de mémoire, relie à lui seul les temporalités et incarne la continuité historique. Cette dernière étant rendue possible par un présent soucieux du passé, mais tourné vers le futur, car élaborant une histoire transmissible, le livre à propos de Boonmee en est l'exemple (Animate Projects 2010). Selon

²⁵ Voir annexe, image 1.

Tzvetan Todorov, « le rappel du passé est nécessaire pour affirmer son identité, tant celle de l'individu que celle du groupe »²⁶ (Le Bissonnais 2007, p. 7). Il est possible d'imaginer qu'un présent sans réflexion sur le passé laisse place à un futur qui s'avère infirme, conscient de son manque et en quête de le combler. Pour les habitants du village de Nabua, il semble y avoir un mouvement inverse. À cet égard, Weerasethakul utilise une expression très forte et parle, rien de moins, que d'extinction de la mémoire (Quandt 2009, p. 196).

La jeunesse de Nabua

Weerasethakul est bouleversé par tout ce qu'on lui raconte sur le passé violent du village, sur tous les abus physiques et psychologiques qui y ont été perpétrés.

Everywhere we went there were stories. Helicopter shot down there, friends shot there, beheadings happened here. Gradually, just standing in this quiet land became an intense experience for me (Quandt 2009, p. 198).

Dépassé pas la violence vécue par les victimes de la répression, il se rapproche des jeunes garçons du village, descendants des fermiers communistes, qui errent en attendant le début de la saison des récoltes pour travailler (*ibid.*). Finalement Weerasethakul reste en tout cinq mois à Nabua, dont deux à filmer les adolescents (*ibid.*, p. 200).

Weerasethakul s'identifie à leur isolation, à leur ennui, à leur errance et partage avec eux les mêmes références culturelles. Il est fasciné par l'énergie qui les anime et leur capacité à s'évader du quotidien par l'imaginaire. Cette jeunesse évoquant l'avenir deviendra le sujet de son projet artistique, avec toujours en arrière-plan le passé de Nabua. L'exposition *Primitive* est décrite par Gérard Grugeau d'une façon superbe :

Brûlait surtout, au premier plan, une jeunesse insouciant et solaire, saisie dans toute sa vitalité à l'occasion de microfictions énigmatiques ramenant au présent les spectres d'un temps douloureux entre réel et imaginaire (match de foot avec un ballon enflammé, feux d'artifice, visages endormis dans le rouge fœtal d'une navette spatiale de fortune). Avec ses fantômes et ses légendes (une veuve qui s'empare des hommes), ses paysages marqués par la

²⁶ La citation originale provient d'un texte publié en juillet-août 2001 dans le n°303 de la revue Les Cahiers français, nommé « La mémoire fragmentée : la vocation de la mémoire ».

mémoire des lieux et cette jeunesse incandescente porteuse d'avenir, l'exposition *Primitive* nous immergeait littéralement dans un magma éruptif et mélancolique [...] (Grugeau 2010-2011, p. 59).

L'atmosphère de l'exposition est ici décrite dans toute son amplitude. La force de l'œuvre est créée par la mixité formant un tout complexe et riche composé de réalité et d'imaginaire, de passé et de présent, de jeunesse vive et de fantôme évanescent. En filmant le présent, Weerasethakul aborde le passé de façon détournée et c'est cet enchevêtrement de temporalités qui fait la force et la particularité de cette œuvre.

Ce n'est donc pas la recherche de la vérité ou la reconstitution des événements qui intéresse Weerasethakul, car cette jeunesse n'est pas traumatisée par la répression militaire, elle ne l'a pas vécue. Toutefois elle porte, consciemment, le poids d'un passé qui la dépasse (Carrion-Murayari 2011, p.12). À l'exception de quelques indices commémoratifs (plus que des monuments pour dire vrai) comme le bloc de béton et les quelques documents dans le temple du village, il semble n'y avoir eu que très peu de transmission intergénérationnelle entre ceux qui ont vécu le drame et cette nouvelle génération.

Évocations du passé

La question qui intéresse nombreux spectateurs et que nous nous sommes nous-mêmes posé est la suivante : « Est-ce que le projet *Primitive* a changé le rapport entre les habitants de Nabua et leur passé ? » Peut-être certains cherchent, du moins ce fut mon cas, une preuve que le cinéma a le pouvoir de changer les choses, de contrer les erreurs du passé, de cicatriser les blessures. Il est possible que le cinéma puisse avoir ce pouvoir, ceci serait cependant le sujet d'un autre travail que celui-ci. Destabilisant l'espoir d'un cinéma utile et réparateur, Weerasethakul répond : « Je ne pense pas. Je n'espère pas. L'idée n'était pas de changer ce rapport » (Carrion-Murayari 2011, p.12)²⁷.

Weerasethakul a tout d'abord écouté et observé. Il a ensuite commencé à participer lorsqu'est venu le temps de créer : réfléchir dans le présent à faire exister une forme dans le

²⁷ Il est question du rapport entre les villageois de Nabua et leur passé. Rapport que l'on pourrait caractériser comme problématique en raison du refoulement généralisé et de la domination de l'oubli sur la remémoration. À noter que c'est notre propre traduction des propos du réalisateur.

futur. Les différentes vidéos qui en résultent sont majoritairement des collaborations avec les adolescents de Nabua. Une série de vidéos montre la construction de la machine à voyager dans le temps, selon les dessins d'un des adolescents et construite avec l'aide de leurs parents, ainsi que la mise en scène de cette machine²⁸ (Quandt 2009, p. 200). Deux autres vidéos montrent le village durant la nuit transpercé par des éclairs (*Nabua* ; 9 min) ou animé par une boule de feu (*Phantoms of Nabua* ; 10 min 40 s). Il y a deux vidéoclips, *I'm still breathing* et *Nabua Song*, dont le deuxième fait, contrairement aux autres vidéos de l'exposition, directement référence au passé du village. Ce vidéo met en scène la chanson composée par Petch, un des adolescents, qui rend hommage aux fermiers communistes, dont son grand-père faisait partie, qui furent tués par les soldats de l'armée²⁹.

Même lorsqu'il n'y a pas de références évidentes au passé, ce dernier hante les lieux et apparaît de façons détournées. Par exemple, le feu a une double signification dans la vidéo *Phantoms of Nabua*. Premièrement, il évoque les maisons brûlées et ce passé violent qui surgit dans le présent comme un fantôme prenant la forme d'un ballon de feu que les jeunes se renvoient sans pouvoir le maîtriser. Deuxièmement, le feu évoque également le renouveau, car il rappelle les abattis, cette pratique agricole qui consiste à brûler les champs pour fertiliser et préparer la terre chaque année après la récolte pour les prochaines semences (Pirelli HangarBicocca 2013, 19 mars).

Phantoms of Nabua, montre également un écran de projection tendu en plein milieu d'un champ. Comme le feu, l'écran est lui aussi un fantôme du passé, il évoque les projections en plein air qui sont caractéristiques du début du cinéma dans la Thaïlande rurale. Dans les années soixante, beaucoup de films sont encore projetés en plein air, des films hollywoodiens, thaïlandais ou d'ailleurs (Chakrabongse 2001, p.13). Si cet écran enflammé évoque l'émerveillement que suscitait le cinéma à l'époque, il évoque aussi l'utilisation du cinéma par le gouvernement thaïlandais à des fins propagandistes. Le père de Jenjira Pongpas³⁰ raconte

²⁸ Voir annexe, image 4.

²⁹ « *In the land of the north-eastern plateau... All roads lead to Isan. There's a legendary village that our children have learned about. Nabua is a small patch of land. Here we grow rice and farm peacefully. Honest, dedicated, and patient. Until we have become legend. 7 August... It's time to hear about our heroes and their bravery. So that our kids in the future... can learn from them. Fight for your freedom. Take out your guns and your knives to fight. Seize your gun and stand firm. We will fight for justice.* » (Weerasethakul 2009, p. 200)

³⁰ Actrice ayant joué dans la grande majorité des films de Weerasethakul.

qu'il parcourait la campagne dans les années soixante et projetait des films 16 mm propagandistes pour contrer la propagation des idéaux communistes et « éclairer les paysans sur les vertus des trois piliers constitutifs du pays : la nation, la religion et la monarchie » (Quandt 2009, p. 195)³¹. Les souvenirs liés à cette toile installée dans un champ sont donc à la fois positifs et négatifs. De plus, l'interaction entre ces résurgences du passé et l'oisiveté des adolescents crée une atmosphère mélangeant réel et fantastique. Le passé vient perturber la monotonie présente, en même temps que l'imaginaire perturbe l'ordinaire.

Réfléchissant à cette cohabitation entre le passé et le présent, Fernand Dumont parle de « la transmutation d'un passé vivant dans l'existence contemporaine » (Garneau 2009, p.121)³². C'est ce que Weerasethakul nous fait voir, ce passé métamorphosé, visible, mais non intact, observable, mais déformé. Ici, on assume l'anachronisme ; il est même essentiel, car il vient complexifier le discours en ajoutant des couches d'interprétations et oblige la compréhension à faire des détours avant de pouvoir conclure.

Primitivité

Le mot *primitif* a de multiples significations. Weerasethakul en apporte deux différentes. La première, comprend la primitivité comme quelque chose qui ne s'est pas encore socialisé et qui répond aux lois de la survie et du plus fort. Cette première signification est à l'image des violences qui ont été commises par le passé et des souvenirs de la brutalité qui a été infligée d'un humain à un autre dans le village (Pirelli HangarBicocca 2013, 19 mars).

La deuxième interprétation est celle percevant l'objet *primitif* comme étant « quelque chose à préserver » : une culture à préserver ou une mémoire à préserver. (*ibid.*). Toutefois, l'œuvre de Weerasethakul, n'est pas une œuvre à proprement parler de préservation, mais plutôt une œuvre qui pose la question de la préservation. Comme nous l'avons vu, le projet *Primitive* présente un passé altéré, métamorphosé et non préservé. Alors qu'il évoque ce passé,

³¹ Citation traduite, voici le texte original : « To counter communism they tried their best to befriend the locals, and in the process, enlightened them on the virtue of Thailand's three pillars : Nation, Religion, and Monarchy. »

³² Michèle Garneau cite Fernand Dumont qui écrit à propos de Lionel Groulx qu'« [il] se tenait dans une position singulière : entre la tradition et l'histoire » (Garneau 2009, p.121).

il évoque en même temps sa disparition et son oubli. *Primitive* rappelle aux habitants de Nabua (durant la production) et au spectateur (durant l'exposition) que quelque chose est en train d'être oublié, que le passé des années soixante et soixante-dix est en train de sombrer dans l'oubli collectif. Souligner que l'on oublie est un premier acte de résistance face à l'oubli lui-même, car l'oubli absolu omet même ce qu'il est.

En lien avec la façon de percevoir le primitif comme quelque chose de précieux, les mythes sur la «totalité divine primordiale» évoqués par Mircea Eliade en 1971, nous rappellent la fascination que de nombreuses cultures ont pour un passé primitif idéalisé, *l'âge d'or*, dans lequel régnaient «une plénitude et une béatitude inaccessibles dans le monde créé». Un film comme *Oncle Boonmee* exprime ce désir de retour vers le lieu de naissance primitif, l'utérus, évoqué dans le film par la grotte où va mourir Boonmee³³. La mort de Boonmee peut être interprétée comme un retour vers la totalité primordiale, comme la transition finale où les êtres atteignent le Nirvâna dans la religion bouddhiste — le Nirvâna qui est «la cessation de toutes choses composées, la renonciation à tout penchant aux renaissances, l'extinction du désir, l'absence de passion» (Thomas 1949, p.35). Le Nirvâna est précisément la totalité.

La primitivité est sacrée, mais, à l'image du fantôme-singe mis en scène par Weerasethakul et capturé par les militaires (joués par les adolescents de Nabua) dans le film *Oncle Boonmee*, elle est malmenée, dénigrée, même prise en otage, rappelant peut-être le gouvernement totalitaire qui cherche à minimiser les exactions perpétrées et à contrôler le discours sur le passé et les fondements de la nation thaïlandaise pour justifier sa mainmise sur le pouvoir.

La primitivité est aussi celle du cinéma, à l'image de cet écran tendu au milieu d'un champ et à l'image des photographies des jeunes de Nabua habillés en militaires³⁴. Photographies venant interrompre les plans filmés dans le long métrage *Oncle Boonmee*,

³³ Dans un texte sur *Blissfully yours*, Weerasethakul compare également la jungle à un utérus, c'est-à-dire une primitivité qui permet aux hommes de s'extraire des règles et des contraintes sociales (Quandt 2009, p. 50). D'ailleurs dans le même film, on y voit Min, un immigré illégal Birman, se dévêtir alors qu'il pénètre dans la jungle avec son amante Roong. S'il prétend qu'il retire ses vêtements, car il ne supporte pas le frottement de ceux-ci contre sa peau irritée, il est également possible d'y voir une métaphore d'un retour vers le primitif, vers la nudité primitive, vers la béatitude originelle pour faire référence au titre du film.

³⁴ Voir annexe, images 6.1 à 6.8.

comme un « retour à l'époque précédant le cinéma » (Ping Pong 2016). Weerasethakul, en introduisant des images fixes au milieu de son film, oblige le spectateur à vivre une interruption et indirectement à se rappeler qu'avant le cinéma il y avait la photographie, et que le cinéma est encore aujourd'hui composé par cette primitivité, c'est-à-dire par des images fixes qui défilent à une vitesse si rapide que nous oublions leur existence³⁵. On pourrait dire que le cinéma est habité par des survivances de sa propre origine : des dizaines de milliers de photographies. Mais Weerasethakul ne veut pas qu'on oublie, il ne veut pas oublier lui-même, alors il met en scène la primitivité du cinéma par la photographie, il évoque la primitivité du monde par la jungle, ou même celle de l'humain par le fantôme-singe, pour que le déroulement du présent et la construction du futur ne s'élaborent pas dans l'omission du passé.

Eliade nous rappelle aussi, dans les mythes fondateurs, « la nécessité de la création : de l'éclatement de l'unité primitive » (Eliade 1971, p. 165). Pour qu'il y ait création et vie il faut nécessairement qu'il y ait rupture avec cet idéal, cet absolu primitif. Si Weerasethakul évoque dans sa mise en scène la totalité primitive par le lieu de la grotte, cela fait plutôt figure d'exception dans son cinéma, car la réalité qu'il filme est en grande majorité celle de la création, de l'éclatement, du désir, des passions, des « formes composées », hybrides, multiples, pour reprendre à l'inverse la définition du Nirvâna citée plus haut. En effet, rien dans le cinéma de Weerasethakul ne garde bien longtemps une totalité intacte. À l'image de cela est la coupure qui survient au beau milieu du film *Tropical Malady* et occasionne un tournant narratif complètement inattendu, comme s'il y avait en fait deux films au sein d'un seul. Mais pour que l'éclatement ait lieu, il faut être ou revenir à un état de primitivité total. Cet état est mis en scène dans la deuxième partie de *Tropical Malady*, *A spirit's path*, alors que le personnage de Keng finit par être dévoré par un monstre, le fantôme-tigre, car, pour reprendre les mots de Mircea Eliade,

³⁵ L'intégration d'images fixes dans le film *Uncle Boonmee*, en plus d'évoquer la photographique comme étant la forme qui a précédé le cinéma, peut être également perçue comme une révélation des vides qui le constituent, c'est-à-dire une succession de photographie séparées par un espace rendu invisible avec l'accélération du nombre d'images par seconde. Cette dernière idée est tirée du texte de Ryan Inouya : « The gesture slows the frame rate to reveal the gaps in moving images, perhaps opening up space for the insertion of lost memories » (Inouya 2011, p. 26). Le vide est ainsi évocateur d'une mémoire défaillante, pour revenir sur l'histoire de Nabua, mais ainsi révélés, tous ces espaces séparant les photogrammes deviennent des lieux possibles pour y ajouter des souvenirs et rebâtir progressivement la mémoire.

Pénétrer dans le ventre du monstre équivaut à une régression dans l'indistinct primordial, dans la Nuit cosmique — et sortir du monstre équivaut à une cosmogonie : c'est le passage du Chaos à la création (Eliade 2008, p. 275).

Le cinéma de Weerasethakul est un cinéma d'interruptions, de renaissances, de métamorphoses. Les conventions cinématographiques perpétrant une fluidité et une continuité artificielles qui normalement font la force du cinéma y sont rompues.

Si Weerasethakul éloigne finalement sa caméra des témoignages de ceux et celles qui ont vécu directement les violences politiques des années soixante et soixante-dix, et s'il n'a pas cherché à informer didactiquement les jeunes de Nabua sur le passé de leur village, il a tout de même une envie : celle de faire revivre chez celles et ceux qu'il filme ou qui regardent ses films, le désir de se souvenir, de faire vivre ou revivre la mémoire dans le présent.

La jungle comme atemporelle

La jungle qui entoure Nabua matérialise et représente la primitivité ainsi que la continuité historique. Elle est un personnage récurrent dans l'œuvre d'Apichatpong Weerasethakul ; elle influe sur l'atmosphère et donne une certaine atemporalité au contexte de ses films. L'absence de références sociales et culturelles fait en sorte qu'il devient futile pour l'humain de donner une quelconque importance aux moyens d'autoreprésentation, ces derniers étant ancrés dans une temporalité très restreinte, comme l'évoque Weerasethakul : « In the jungle you don't have to care about such things [clothes and other means of self-presentation]. It's a place where your primal instincts are set free from a cage. And any reference to time is removed as well. » (Römers, 2005, Cineaste, p. 45).

La jungle n'est pas caractéristique d'une époque, car elle n'est pas constituée de références humaines. Elle rappelle ainsi la primitivité, sans toutefois y appartenir exclusivement, comme si elle était restée inchangée depuis le début des temps. La nature pourrait donc permettre de rentrer dans l'atemporel, d'échapper à la contemporanéité, aux époques, à ce qui définit l'être humain présent face à celui du passé ou de l'avenir. Le corps d'un homme nu dans la nature n'appartient ni au présent, ni au passé, ni à l'avenir, il s'abstrait de toute chronologie (Römers 2005, p. 45). La jungle est donc un lieu qui permet au film de se

décentrer du présent du tournage pour toucher à une possible représentation de la continuité temporelle, par le fait qu'il représente davantage la continuité entre les temporalités que le changement.

Les trois « moments mémoriels »

Michèle Garneau identifie trois « moments mémoriels » qui éclairent notre réflexion sur la mémoire et le cinéma de Weerasethakul, dans le texte « Ce qui nous rattache au temps » (Garneau 2009, p.119)³⁶. Le premier moment identifié est la *mémoria*, qui évoque la fragilité de la mémoire en lien avec la transformation constante d'une communauté, car, pour être qualifié de tel, ce moment « requiert [de la part de la communauté] des conditions disparues ou en train de disparaître ». Dans le cas de *Primitive* nous faisons référence aux souvenirs du passé brutal du village Nabua qui s'effacent tranquillement de la mémoire des habitants, n'étant pas transmis aux nouvelles générations.

Le deuxième moment identifié par Michèle Garneau est la *remémoration*, étape qui correspond dans le processus cinématographique au tournage, c'est-à-dire tourner l'état présent des choses et des personnes qui elles-mêmes évoquent, par leur présence et/ou par leurs discours, le passé. « La mémoire à l'œuvre dans les films n'est pas le retour (reconstitution historique), mais l'inscription de ce passé dans le présent, une véritable puissance de projection (du présent vers le passé, et du passé vers le présent) » (Garneau 2009, p. 119). Dans le même sens, l'historien François Bédarida nous parle de la remémoration, comme d'un travail qui « consiste à [...] vivifier le passé pour le sauvegarder », *l'actualiser, le rappeler dans le présent, pour qu'il devienne présent* (Bédarida 2003, p. 223).

Dans le cas du projet *Primitive*, la *remémoration* correspond à tout le travail de terrain que Weerasethakul a fait, à tous les souvenirs que les habitants de Nabua lui ont racontés. Si les jeunes garçons ne s'expriment que très peu sur l'histoire passée de leur village, leur présence évoque ce passé, car ils sont les descendants des fermiers qui ont combattu l'armée et disparu dans la jungle. Interagir avec ces jeunes et les filmer dans leur quotidien, en évoquant

³⁶ Ce texte explore le rapport entre mémoire et cinéma à partir de la cinématographie de Pierre Perreault et des écrits de Fernand Dumont.

ou pas le passé, est un acte de remémoration, car filmer leur errance prend un sens tout à fait différent lorsqu'on connaît l'histoire de leur village.

Finalement, le troisième moment mémoriel est le *mémorable*. Le mémorable, comme l'« historique », correspond à la construction d'une connaissance ou d'un discours. Le moment mémorable « se construit par le montage », c'est la façon dont la *remémoration* sera articulée pour devenir une œuvre. L'utilisation du mot *mémorable* n'évoque pas la dignité, mais plutôt quelque chose « dont le souvenir est durable » (Le Grand Robert 1990, p. 358).

La durabilité correspond mieux au cinéma de Weerasethakul que la dignité, car c'est un cinéma de la sobriété et de la lenteur. Weerasethakul fait durer ses plans, il fait durer les conversations alors qu'elles se transforment en silence. Il laisse le spectateur contempler les paysages, la nature et les animaux, il nous laisse contempler dans tous ses détails autant la noirceur que la lumière. Est-ce contradictoire de parler de cinéma de l'interruption, et de cinéma de la contemplation ? Non, car ne se pliant pas aux conventions, Weerasethakul interrompt là où l'on s'attend à une continuation et prolonge là où l'on prédit (ou peut-être même espère) une coupe.

Création d'une temporalité multiple

Dans ses films, Weerasethakul crée une temporalité multiple et, par le fait même, lutte contre la domination d'une temporalité sur les autres. Cette temporalité, bien que filmée au présent, évoque le passé et le futur tout à la fois. Ce temps est à la fois le temps mémoriel, alliant passé et présent, et celui du désir, alliant davantage présent et futur. James Quandt parle de coexistence temporelle :

The co-existence of various times, the frequent refusal to connect incidents temporally, the abrupt displacement of narrative space though quick edits: Apichatpong treats time as malleable, flowing rather than fixed and linear, subject to the abeyances of wonder, memory, desire (Quandt 2009, p. 26).

La scène de la visite du palais dans *Cemetery of splendour*, est un bon exemple d'enchevêtrement des temporalités : deux femmes, Jenjira et Keng, marchent dans la forêt, alors qu'en fait elles visitent un palais royal existant dans une temporalité passée, qui nous est

décrite par le dialogue, alors que ce que l'on voit, la forêt, appartient à la temporalité présente. La malléabilité du temps, des êtres et de la matière sera abordée plus en détail dans le chapitre sur les diverses formes de métamorphose dans l'installation *Fever Room* (2015).

À l'image du passé et du présent qui s'entremêlent, les vidéos du projet *Primitive* sont animées par une spontanéité liée au travail d'improvisation avec les jeunes acteurs non professionnels. Travail émanant du moment présent, et à la fois d'une préparation, d'une mise en scène. Cette planification s'observe par les lieux filmés (le village de Nabua n'ayant pas été choisi au hasard) et par divers éléments insolites mis en scène, comme le ballon de feu, la toile de projection et la machine à voyager dans le temps³⁷ (Carrion-Murayari 2011, p. 10).

Cette temporalité mixte est représentée, en particulier, par cette machine à voyager dans le temps³⁸. Cette machine-vaisseau, comme le personnage d'oncle Boonmee dans le long métrage, permet de rétablir la continuité historique qui a été divisée par la volonté d'oublier le passé. Elle a eu l'effet d'unir les différentes générations, les adolescents et leurs parents l'ayant construite ensemble.

La machine à voyager dans le temps est un personnage et un lieu à la fois fictif et réel, car elle devient pour les jeunes de Nabua un refuge où ils passent des soirées à boire, alors que les adultes voudraient l'utiliser pour entreposer du riz et que Weerasethakul l'utilise comme décor de cinéma, un décor-acteur qui déclenchera peut-être des discussions, des histoires, ou encore, des souvenirs (Quandt 2009, p. 200). Weerasethakul introduit dans la réalité des scénarios fictifs pour insuffler le désir de mémoire, pour créer des lieux extraordinaires dans le sens le moins grandiose du terme.

the “motion picture” carries us from our own world. *Primitive* is a meditation on those voyages in fabulous vehicles that bring about the transformation of people and of light (Comer 2010).

Le vaisseau est donc comparable au cinéma, car ce dernier est lui-même une machine à voyager dans le temps et l'espace. Il permet au spectateur de s'évader par l'imaginaire, créant un récit qui entremêle la réalité du tournage avec l'histoire racontée.

³⁷ Voir annexe, image 2 et 3.

³⁸ Voir annexe, image 4.

Réappropriation temporelle

À tort, le passé est souvent décrit comme un temps figé, contrairement au futur qui est perçu comme malléable. Barricader le passé et le restreindre à un temps fixe, immuable, voir *post*-déterminé ne nous permet pas de bien le comprendre. Le passé comme le futur doit être considéré comme une temporalité vivante. Le passé doit être compris comme un présent « ancien » habité par toutes les incertitudes que l'on associe au futur.

En restituant le futur aux hommes du passé, nous remettons leur propre mémoire dans un rapport dialectique avec un futur incertain. Du même coup, nous affranchissons la connaissance historique elle-même de son préjugé spontané, qui l'enchaîne à un passé indestructible, parce qu'arraché à la polarité de la mémoire et du projet. Se souvenir que les hommes d'autrefois avaient un futur ouvert et qu'ils ont laissé après eux des rêves inaccomplis, des projets inachevés : telle est la leçon que la mémoire enseigne à l'histoire (Ricœur 1998, p.27).

Weerasethakul participe à cette restitution du futur aux êtres du passé. Les fantômes, comme les fantômes-singes du film *Uncle Boonmee*, sont à l'image de cette restitution, ils représentent le futur du passé. Ils redonnent au passé le potentiel de se libérer, ils sont là pour poursuivre les rêves inaccomplis, les projets inachevés des humains, dont parle Ricœur.

Weerasethakul ne cherche ni à porter des accusations ni à blâmer le passé. Il ne cherche pas non plus à démystifier le passé, loin de là son projet. Peut-être même s'agit-il du contraire, car il tente par l'imaginaire et la réappropriation de légendes et de récits traditionnels d'ouvrir des alternatives et de stimuler le présent à devenir un futur épanoui. Selon Jane Bennett, bien que la démystification soit essentielle au maintien de la démocratie, cette approche critique de la politique a ses limites, car elle priorise la dénonciation à la proposition d'alternatives et elle articule sa critique autour de mythes créés par l'homme. En effet, la démystification comme méthode critique dénonce une réalité et un problème à partir de facteurs liés uniquement à l'humain, négligeant les acteurs et les phénomènes non-humains,

tendance dont nous tenterons également, comme le fait Jane Bennett, de nous éloigner³⁹ (Bennett 2010, p. xv).

Les créateurs, autant intellectuels qu'artistes, doivent aller au-delà de la critique et proposer des alternatives. C'est ce que Weerasethakul fait en résistant au cloisonnement des temporalités les unes par rapport aux autres et en proposant une alternative, celle d'imaginer une temporalité multiple, jusqu'à désirer la complexité de cette multitude dont les intrusions temporelles sont révélatrices et enrichissantes. Une des alternatives présentes dans son cinéma est l'éclosion d'un espace de création permettant à ce qui est enfoui de refaire surface sans chercher à lui faire un procès ni à régler des comptes. Ce qui refait surface n'est pas exclusivement humain, ce sont des récits où l'humanité interagit avec l'ensemble du monde et même se transforme en créature, comme le fils de Boonmee, Boonsong, devenu un fantôme-singe. Les non-humains occupent une place tout aussi importante que les humains dans cette alternative proposée par le cinéaste. En effet, ces revenants ne sont pas tous humanoïdes, ils sont aussi vaches, singes ou même encore palais invisible, dans *Cemetery of splendour*. Ces résurgences s'entremêlent à la banalité du quotidien, révélant davantage un effet de mystification du présent que de démystification du passé.

Comme Bennett le fait remarquer, les alternatives sont des points de départ, qui seront à leur tour critiquées et pour lesquelles nous devons trouver de nouvelles alternatives (*ibid.*). Le projet *Primitive* peut aussi être perçu comme une recherche d'alternatives, comme un questionnement sur les alternatives possibles alors que les jeunes errent dans leur village à la recherche de leur futur.

Faire des adolescents le sujet de *Primitive* projette l'œuvre dans la troisième temporalité, celle du futur. En effet, l'adolescence est un âge qui accorde peu d'importance au passé, ce qui est compréhensible puisque le passé à ce moment de la vie correspond à l'enfance dont la mémoire est particulièrement lacunaire. Les adolescents sont porteurs de rêves et d'aspirations. Leurs rêves et leurs désirs sont des incursions du futur dans le présent et participent à cette coexistence de temporalités. Pour reprendre les mots que Weerasethakul a

³⁹ « What demystification uncovers is always something human, for example, the hidden quest for domination on the part of some humans over others, a human desire to deflect responsibility for harms done, or an unjust distribution of (human) power. Demystification tends to screen from view the vitality of matter and to reduce *political* agency to *human* agency. Those are the tendencies I resist. » (Bennett 2010, p. xv)

écrits à propos de *Syndromes and a Century*, « tout le film est un effort pour regarder vers l'avenir »⁴⁰ (Cahiers du cinéma, 2006). Comme si l'on ne regardait pas vers l'avenir avec aisance et facilité, et qu'il fallait vaincre une résistance pour ce faire. Dans le cas de *Primitive*, il est question d'une résistance à aller de l'avant lorsque le passé pèse.

L'œuvre de Weerasethakul exprime un désir de mémoire dans une société changeante, habitée à la fois par la tradition et la modernisation. Orientant également son regard vers le futur, le réalisateur cherche à construire avec ces jeunes un espace de création qui les stimule tout autant que lui. On pourrait aller plus loin et dire qu'il entraîne les jeunes à être les créateurs de leur propre mémoire et à se réapproprier leur histoire (Le Monde 2009). Dans cette logique de pensée positive et constructive, Didi-Huberman cite des propos de Goethe relatés par Nietzsche : « L'histoire, “nous en avons besoin pour vivre et pour agir, [et] non pas pour nous détourner commodément de la vie” en accordant une “vertu hypertrophiée” aux choses du passé ; cela implique de manier ensemble la *mémoire* [...] et l'*oubli* [...] » (Didi-Huberman 2002, p. 156). Le futur, consciemment ou inconsciemment, implique de faire des choix entre la mémoire et l'oubli. Si le présent a parfois de la difficulté à se souvenir, alors le futur est menacé encore plus fortement par l'amnésie. Ainsi, comme l'histoire, les souvenirs doivent être moteurs de vie et de création.

Les images et vidéos du projet *Primitive* ont cette grâce dont parle Georges Didi-Huberman, qui provient de leur déploiement dans le présent animé par des tensions complémentaires et opposées, c'est-à-dire « une double tension : vers le futur par les désirs [que l'image] convoque, vers le passé par les survivances qu'elle invoque » (Didi-Huberman 2002, p. 315) — le futur étant lié au désir de survivre et le passé au fait que les images en sont des survivances, des résidus. Si un résidu est ce qui reste, c'est également ce qui reste après utilisation, après extraction, et qui est considéré comme un déchet. Si l'on applique cette idée à la temporalité, un résidu temporel serait bon pour l'oubli... Le cinéma lutte contre la perte définitive des résidus, de ces petites choses quotidiennes qui sont vouées à l'oubli, car elles ne sont pas historiques : un jeune qui chante, des adolescents qui dorment, un homme qui travaille, des amants qui s'aiment.

⁴⁰ Weerasethakul écrivant le 4 novembre 2005 à Simon Field, qui était en charge du volet cinéma du projet pour le 250^e anniversaire de Mozart.

2^E FORCE DE RÉSISTANCE : LA MISE EN SCÈNE DES DOMINÉS

Loin d'un cinéma préoccupé par l'héroïsme, le pouvoir et la richesse, le cinéma de Weerasethakul filme la vie de la rue, la campagne, la forêt. Il filme la Thaïlande dans toute sa diversité en incluant celles et ceux qui n'occupent pas une place sociale privilégiée, plus souvent absents que présents dans les rôles principaux au cinéma. Par opposition aux dominants qui le sont par leur nombre, leur richesse ou leur force (militaire), nous les appelons ici les dominés⁴¹. Ceux-ci sont les malades, les pauvres, les paysans, les habitants du nord-est du pays, les travailleurs migrants thaïlandais vivant dans la précarité, les immigrants cambodgiens, laotiens ou birmans, trop souvent regardés de haut, tous victimes de préjugés négatifs, et méprisés par l'élite de Bangkok.

Par la mise en scène des dominés, le cinéma de Weerasethakul agit comme une force de résistance contre la culture dominante et contre les dominants eux-mêmes qui se mettent en scène à travers un cinéma commercial et imposent leur vision de l'histoire, du divertissement et des rapports sociaux aux populations vivant dans la précarité.

Le nord-est de la Thaïlande

Le village de Nabua ne fait pas exception, Weerasethakul a tourné dans le nord-est de la Thaïlande la grande majorité de ses projets. C'est la région dans laquelle il a grandi et à laquelle il est encore très attaché, autant aux paysages qu'aux habitants, qu'il filme avec

⁴¹ Nous croyons qu'il est important ici de clarifier notre utilisation du terme *dominés*, comme n'étant pas une façon de synthétiser les rapports sociaux entre *dominés* et *dominants*, mais plutôt d'exposer les relations de pouvoir et de droits existantes dans les sociétés. La domination peut être soit définie par le nombre (une population dominante une autre par le nombre et ayant ainsi un plus grand pouvoir démocratique) soit par la situation sociale (une classe plus élevée et dominant les autres en raison de son pouvoir économique et/ou politique). Nous n'avons pas une vision dichotomique des rapports sociaux, que nous reconnaissons comme beaucoup plus complexes et moins prédéterminés, mais cette opposition nous permet de différencier un type de représentations (par exemple, des films commerciaux) produites ou contrôlées par un groupe *dominant*, de représentations indépendantes (comme la cinématographie d'Apichatpong Weersethakul) mettant en scène une diversité de groupes *dominés*.

tendresse et respect. En plus d'être un lieu familier, le fait de tourner dans cette région a une signification qui dépasse l'attachement personnel du cinéaste, car le nord-est de la Thaïlande est la région la plus pauvre du pays et elle se positionne au courant du 20^e siècle, et encore aujourd'hui, comme un contrepouvoir face à la domination politique et culturelle de Bangkok et du sud du pays, région plus prospère en raison, entre autres, du tourisme et de l'industrie de la pêche. Le nord-est est plutôt agricole, constitué en partie de plusieurs petits producteurs, et a une frontière commune avec le Laos avec lequel le nord-est partage plusieurs ressemblances culturelles, les langues parlées étant très similaires.

Le sentiment d'appartenance à la culture laotienne est présent dans la population du nord-est et plusieurs mouvements indépendantistes ont vu le jour, percevant le gouvernement thaïlandais comme un pouvoir colonisateur cherchant l'assimilation de la culture lao au sein de la Thaïlande. Ces mouvements ont toutefois toujours été réprimés par les politiques de Bangkok : imposition de l'école nationale dans tout le pays et enseignement de la langue thaï, répression des rébellions, emprisonnement et assassinat de politiciens défendant la cause nationaliste du nord-est dans les années quarante et cinquante, etc. (Grabowsky 1995, p. 161). La répression a souvent été brutale, d'autant plus que le nord-est est associé historiquement aux mouvements de gauche, alors que Bangkok et le sud davantage au mouvement monarchique (Philip 2010).

Une allusion subtile à la question identitaire du nord-est du pays se retrouve dans le film *Uncle Boonmee*. Le nord-est a été nommé Isan par les autorités, pour renforcer le sentiment d'appartenance à la nation thaïlandaise. Pourtant certains refusent encore de s'identifier à l'Isan et continuent de parler de la région comme du Lao, ainsi que de leur langue comme un dialecte lao et non le dialecte de l'Isan. La scène se trouve au début du film alors que Tong et Jen viennent d'arriver à la ferme de Boonmee et que Tong parle à Jen et Boonmee de sa rencontre avec Jaai, un immigré laotien, qui s'occupe de donner à Boonmee des soins à domicile :

Tong : *Il a essayé de me parler, mais je ne comprends pas le dialecte de l'Isan.*

Jen : *Pas l'Isan, Tong. C'est le Lao, souviens-toi.*

Ce bref échange passe inaperçu pour une oreille qui ne connaît pas l'histoire du pays, mais fait directement référence à la politique d'assimilation de la Thaïlande pour celles et ceux

qui connaissent la différenciation faite entre *Isan* et *Lao*. La prise de position est très subtile, mais la réponse de Jen nous laisse deviner la sensibilité du cinéaste à ce sujet.

Dans le nord-est du pays, l'appartenance identitaire à la culture laotienne est renforcée par le fait que les gens de la région sont dénigrés par l'élite de Bangkok et perçus comme non civilisés, sous-développés, pauvres, voir même primitifs (ibid., p. 158–159)⁴². Weerasethakul parle des préjugés dont ils sont victimes :

Once [in Bangkok], [people from the north-east] are looked down upon because of their darker skin and a dialect that resembles those of our Laotian neighbors, presumed to be an unsophisticated bunch (Quandt 2009, p. 194).

Le fait d'avoir comme acteurs principaux des gens de la région est un choix qui distancie l'œuvre de Weerasethakul du cinéma commercial et conventionnel produit par les studios de Bangkok.

Toutefois, les romans-savons tournés dans ces studios et mettant en scène de riches familles traversées par de nombreux drames bourgeois, sont très populaires partout au pays, le nord-est ne faisant pas exception. Si le cinéma de Weerasethakul semble à mille lieues de ces productions commerciales, on y trouve plusieurs réappropriations de l'héritage culturel colonialiste autant thaï qu'américain. Son cinéma est truffé de références aussi bien aux contes traditionnels thaïs qu'aux films de série B américains, avec toujours une touche d'admiration de la culture locale kitsch, tout cela abordé sans dédain, mais non sans une certaine touche d'humour (Quandt 2009, p. 24).

Un exemple concret est son œuvre vidéo *Haunted houses*, qui a consisté à retranscrire le script d'un téléroman thaïlandais et à le faire jouer par des acteurs non professionnels, plus spécifiquement des villageois du nord-est. Tout en jouant avec l'aspect ridicule des dialogues de ces téléromans mélodramatiques, Weerasethakul établit un renversement où les spectateurs deviennent acteurs. Son cinéma « [donne] de la visibilité au peuple » qui généralement se

⁴² Dans son ouvrage cité ici, Voker Grabowsky, professeur à l'université de Hambourg, spécialisé en études thaïlandaises, parle de la terminologie utilisée par les Thaïlandais du centre du pays : « The uncivilized characterization of the Lao is also reflected in the use of the term *pa*, meaning « forest », but dignifying the « wild », for the area where the Lao live » (Grabowsky 1995, p. 159). Weerasethakul, comme nous l'avons vu précédemment, loin de mépriser l'aspect primitif et sauvage du monde, le chérit et l'admire. Il le perçoit comme quelque chose qu'il faut préserver. La façon dont il filme les animaux, dont il filme la jungle et la nature en général le montre bien. D'ailleurs, il considère la jungle comme étant un acteur de ses films, percevant l'environnement comme un sujet plus qu'un simple paysage ou décor.

trouve face à l'écran, mais très rarement actif dans le processus cinématographique (Garneau 2007, p. 75). Les acteurs ne sont plus des stars, mais des gens ordinaires se mettant dans la peau des stars qu'ils admirent. Signification d'autant plus forte, car selon les observations du réalisateur, les habitants originaires du nord-est sont représentés dans ces téléromans, reprenant les mêmes stéréotypes mentionnés précédemment, comme des personnages sans complexité, non éduqués jouant des rôles de serviteurs ou de chauffeurs (Römers, 2005, p. 47).

Weerasethakul réalise ses films dans un pays où ce type de productions dominent le paysage cinématographique thaïlandais en ne mettant que très rarement en scène les minorités ou alors d'une façon qui les déconsidère. S'opposant à cela en filmant le nord-est du pays et ses habitants avec beauté et respect, Weerasethakul prend part à la résistance contre l'hégémonie de la capitale.

Min, Jaai et Dilbar

Min est birman, Jaai est laotien et Dilbar est bengali, mais tous ont décidé de quitter leur pays natal pour chercher du travail. En filmant ces personnages, Weerasethakul met en scène une réalité qui dépasse l'expérience individuelle pour toucher à la réalité de l'ensemble des travailleurs immigrants en Thaïlande. Ils sont victimes de préjugés, de discriminations, et ont un statut précaire, particulièrement lorsqu'ils sont illégaux. Dans le film *Blissfully yours* et dans *Oncle Boonmee*, la question de la situation sociale des immigrants est abordée indirectement, mais le sujet est présent en sous-texte dans les deux films par la présence de certains personnages eux-mêmes immigrants et par certains commentaires et insinuations faits par d'autres.

Le personnage de Min dans *Blissfully yours* est un immigrant illégal birman. Le film débute alors qu'il est chez le médecin pour traiter une irritation cutanée dont il est atteint. Il désire également que le médecin lui écrive un certificat médical dans le but de se trouver un travail, mais, puisqu'il ne possède pas de papiers d'identité, le médecin ne peut pas lui en délivrer un. Durant cette visite médicale, Min, accompagné de deux femmes, Orn et Roong, fait semblant de ne pas pouvoir parler en raison d'un mal de gorge pour ne pas révéler le fait

qu'il ne sait pas bien parler thaï, ce qui éveillerait des doutes quant à son statut d'immigrant illégal.

Métaphoriquement, cette maladie pourrait s'avérer symptomatique de tous les problèmes et discriminations que vivent les immigrants illégaux, n'ayant ni accès à un salaire décent, ni à des soins de santé, et n'ayant aucune voix politique. James Quandt, dans son ouvrage sur Weerasethakul, parle de ce deuxième niveau interprétatif, comme d'un « commentaire politique oblique »⁴³ propre au cinéma de Weeraseethakul — commentaire offrant une lecture politique du film, alors que la trame narrative est finalement très intime, et dans le cas de *Blissfully yours*, romantique et très sensuelle (Quandt 2009, p. 44). En effet, la présence de Min ne fait pas de *Blissfully yours* un film politique, le film reste fondamentalement une histoire d'amour et de désir, un triangle amoureux, mais les allusions politiques parsèment le dialogue des personnages.

C'est donc ce « commentaire politique oblique » que nous voulons surligner ici. La scène mentionnée plus haut, de Min chez le médecin, en est le meilleur exemple. James Quandt nous rappelle également, à titre d'exemple, que les immigrants illégaux birmans, en raison de leurs conditions de travail précaires, ont été de façon disproportionnée les victimes du tsunami qui a frappé la Thaïlande en 2004 (Quandt 2009, p. 44).

D'autre part le lieu de tournage choisi n'est pas anodin et alimente ce « commentaire oblique ». La jungle dans laquelle le film a été tourné est le Parc National Kao Yai dans le nord de la Thaïlande, situé à la frontière avec la Birmanie (Quandt 2009, p. 50). Ce lieu évoque la migration, les difficultés et les dangers encourus par les immigrants illégaux lorsqu'ils traversent la frontière. Ces dangers sont d'ailleurs évoqués par Min alors qu'il s'adresse mentalement à sa femme, restée en Birmanie avec son fils, et mentionne qu'il a été poursuivi par la police et qu'il leur a échappé en se cachant dans une fosse septique.

Un autre exemple d'un « commentaire politique oblique » présent dans le film est lorsque les pensées de Min sont révélées aux spectateurs et qu'il explique pour quelle raison il a promis à Roong de l'amener pour une escapade romantique dans la jungle : Roong a eu la veille une journée particulièrement difficile, car elle n'avait pas atteint son quota et elle a dû

⁴³ Nous avons fait une traduction littérale de l'expression « oblique political commentary » utilisée par James Quandt.

rester tard au travail. L'allusion est brève, mais très directe et claire, abordant le problème des conditions de travail difficiles des ouvriers dans les usines en Thaïlande.

Dans le même ordre d'idée, le film *Oncle Boonmee* met en scène le personnage de Boonmee, propriétaire d'une ferme, qui a engagé des immigrants comme travailleurs agricoles. L'un d'entre eux, Jaai, l'ouvrier en chef, un immigrant laotien, s'occupe des dialyses quotidiennes du vieil homme. À ce sujet, une discussion entre Boonmee et Jen expose la xénophobie qui est commune chez beaucoup de Thaïlandais. Jen demande à Boonmee en parlant de Jaai :

Jen : *Où l'as-tu trouvé ?*

Boonmee : *Du Laos. Il a traversé la rivière Mékong.*

Jen : *Est-il illégal ?*

Boonmee : *Je ne sais pas.*

[...]

Jen : *N'as-tu pas peur des immigrants illégaux ? Ils peuvent te voler, te tuer et disparaître.*

Boonmee : *Ne t'en fais pas. Les Laotiens sont plus travailleurs que les Thaïs.*

En plus de la xénophobie exprimée directement dans ce dialogue par le personnage de Jen, on pourrait interpréter la dernière phrase citée, dite par Boonmee, comme un préjugé positif, mais qui dans les faits révélerait l'exploitation des immigrants illégaux. Les Laotiens sont peut-être plus travailleurs que les Thaïs, car ils ne sont protégés par aucune loi du travail et qu'ils vivent dans une situation extrêmement précaire, pouvant être à tout moment dénoncés et renvoyés dans leur pays d'origine.

Voir comment les immigrants sont parfois perçus avec crainte ou dédain dans le nord-est de la Thaïlande, de la même façon que dans le reste du pays, nous rappelle qu'au sein d'une minorité existent d'autres minorités et qu'au sein de groupes dominés en existent d'autres exclus et également victimes de discrimination. Un dominé peut être un dominant pour un autre.

D'ailleurs, la Thaïlande est un des pays où l'esclavagisme était encore pratiqué jusqu'à récemment, et l'est peut-être toujours, car, bien qu'illégal, il était toléré par les autorités. Un article dans *The Guardian*, publié en juin 2014, révèle un système d'esclavagisme cruel dans lequel des immigrants, majoritairement birmans et cambodgiens, sont vendus et détenus sur

des bateaux de pêche parfois pendant des années contre leur gré et dans des conditions inhumaines (Hodal 2014).

Plus récemment, une nouvelle diffusée par la BBC le 19 juillet 2017⁴⁴ mentionne qu'une cour thaïlandaise chargée d'un procès accusant plus d'une centaine de personnes mêlées à un scandale de trafic humain, kidnapping et meurtre d'immigrants du Myanmar et du Bangladesh principalement, a commencé à donner des verdicts déclarant coupables une quarantaine d'accusés dont certains généraux et politiciens. Ce procès est un moyen pour la Thaïlande de redorer son image internationale et de publiciser les efforts faits pour contrer le trafic humain, mais selon Matthew Smith de l'organisation *Fortify rights* ce n'est que la pointe de l'iceberg et beaucoup de chemin reste encore à parcourir pour que la Thaïlande éradique réellement le trafic humain.

Pour en revenir au cinéma de Weerasethakul, le film *Uncle Boonmee* d'une façon similaire à *Blissfully yours* est parsemé de « commentaires politiques obliques ». Par exemple, alors que Boonmee et Jen visite la ferme, Boonmee, épuisé s'assoie sur un pavillon de bois et se confie à Jen par rapport à sa maladie : il croit qu'elle est due à un mauvais karma, car il a tué trop de communistes et d'insectes. Rappelons que le film fait partie du projet *Primitive* et donc fait également écho au passé de Nabua. Aussi, Jen dira plus loin dans le film : « Comment veux-tu que je vive ici avec tous ces fantômes et ces travailleurs migrants ». Paroles rappelant la xénophobie envers les étrangers également présente dans le dialogue cité précédemment.

Un autre film abordant la question des immigrants est *Mekong hotel*. Dans ce film, mi documentaire mi fiction, Jen raconte des souvenirs d'enfance alors qu'elle se rappelle que des réfugiés laotiens arrivaient en grand nombre dans le nord de la Thaïlande. Elle décrit les camps de réfugiés qui ont été construits et l'aide humanitaire qu'ils recevaient. Elle mentionne aussi la difficulté pour ceux et celles qui n'ont pas pu quitter ces camps : ils échouaient les tests de langue que les réfugiés devaient réussir pour pouvoir déposer une demande d'asile dans un pays tiers. Bien que le sujet n'y soit qu'effleuré, il est là pour que le spectateur l'attrape au vol.

⁴⁴ « Guilty verdicts in Thailand human trafficking trial ». 2017. Podcast radiophonique avec Jackie Leonard. En ligne. Dans *World Service*. Diffusée le 19 juillet. Londres : BBC.

De la même façon, Jen, plus tôt dans le film, parle de son service militaire alors qu'elle n'avait que 14 ou 15 ans. Elle raconte comment l'armée leur enseignait la manipulation d'armes à feu et comment ils ont été endoctrinés à aimer la nation et à être prêts à tuer pour la protéger. D'ailleurs, tout le film est traversé d'un discours politique et social, étant tourné au bord de la rivière Mékong, à la frontière du Laos, au moment où de grandes inondations menacent différentes régions du pays et où le gouvernement priorise l'aide apportée à Bangkok par rapport aux plus petites villes le long de la rivière Mékong (Dossier de presse pour Cannes 2012, p. 5).

Ainsi, le cinéma de Weerasethakul donne une place particulière dans son cadre au peuple thaïlandais, à leurs préoccupations, à leurs souvenirs, à leur quotidien. Cadre que le cinéaste partage également avec eux, entre autres dans *Mekong hotel*, où on le voit assis aux côtés du guitariste. Un cinéaste qui s'inclut dans le cadre permet de brouiller la séparation regardant/regardé ou filmeur/filmé. Cela permet de briser le cloisonnement entre le cinéaste et les protagonistes, d'instaurer une relation d'échange, une relation d'égal à égal.

Pour revenir à la question des immigrants, deux installations artistiques nous intéressent : *Unknown Forces* (2007) et *Dilbar* (2013)⁴⁵. *Unknown Forces* est une installation vidéo constituée de quatre écrans montrant des gens en plan fixe à l'arrière d'une camionnette. Cette installation évoque les déplacements que doivent effectuer les travailleurs de la construction qui viennent principalement du nord-est du pays, souvent très pauvres et exploités ; ils sont en constante migration et voyagent là où le travail les mène (Inouya 2011, p. 19). Ryan Inouya cite Weerasethakul qui dit en 2007 à propos de cette installation dans un communiqué de presse du REDCAT⁴⁶ art center :

The act is a tribute to our land and our countrymen after the political maelstrom of 2006⁴⁷. UNKNOWN FORCES is also for the hard workers and hard drinkers of the north-east, my home region, who are the root of Thailand's booming real estate. These construction workers are hauled around by contractors from one construction site to another, roaming cities and villages [...] Like many actors I know,

⁴⁵ Nous n'avons vu aucune de ces deux installations dans le contexte d'une exposition. Ce que nous savons sur ces installations est basé sur des commentaires écrits et des extraits filmés disponibles en ligne.

⁴⁶ Le REDCAT (The Roy and Edna Disney/CalArts Theater) est un centre d'art contemporain interdisciplinaire situé à Los Angeles. <https://www.redcat.org/>

⁴⁷ Mention du coup d'état militaire renversant le premier ministre Thaksin Shinawatra. Premier ministre qui était très populaire, bien que réputé pour être corrompu, au sein des paysans du nord, car il leur a fourni des aides améliorant leur niveau de vie et un service de santé pratiquement gratuit (Philip 2010).

the workers have resided in a hierarchic system for so long that they are voiceless and are assigned to be part of an apolitical species... On many occasions I feel I am part of this pickup truck syndrome, fuelled by a strange cocktail of politics, monarchy, and religion (Inouye 2011, p. 19)⁴⁸.

Weerasethakul affirme son attachement envers la région du nord-est, et exprime sa sensibilité par rapport au statut précaire des travailleurs de la construction. Le réalisateur parle même d'un sentiment d'appartenance à ce mode de vie d'errance. Son premier long métrage, *Mysterious object at noon*, en est un exemple, car lors du tournage il parcourt, avec une petite équipe, différentes régions du pays, à la recherche d'histoires et de témoignages. Partant avec l'idée de réaliser un documentaire, Weerasethakul finit par produire un film qui dévie de l'idée du témoignage classique relatant le passé, pour exprimer l'intériorité et dévoiler la construction, à la fois complexe et décousue, d'une narration et d'un imaginaire collectifs (Römers 2005, p. 46). Bien loin de réaliser un documentaire se basant sur des témoignages de vies de misère et d'oppression, comme peut le laisser croire le premier témoignage de la marchande nous racontant son enfance tragique, il décide autrement et explore le social par l'expression de l'imaginaire. Il demande à ceux qu'il filme de raconter une histoire ou de poursuivre l'histoire racontée par d'autres à propos principalement de trois personnages : un jeune « garçon handicapé », un « garçon mystérieux » et leur professeure. Les multiples narrateurs se laissent guider par leur propre imagination. Décrit comme un cadavre exquis, le film a une histoire décousue, teintée des imprévus propres au tournage documentaire. Ainsi, un dialogue s'instaure entre la narration et la réalité filmée, alors que la fiction s'élabore au moment même du tournage.

Encore une fois, Weerasethakul ne cherche pas directement à élaborer un discours politique. On pourrait croire qu'il aborde le politique malgré lui, et qu'à peine effleuré il dévie vers autre chose, parfois rêve, parfois poésie, conte ou fabulation. Lorsqu'il fait mention, dans la citation précédente, des travailleurs migrants comme faisant partie d'une espèce apolitique, Weerasethakul s'identifie à cette espèce ou du moins comprend ce qui peut mener à se distancier de l'engagement politique direct. Toutefois, par le lien étroit que ses films entretiennent avec le contexte social et la réalité filmée, ils ne peuvent échapper aux questions

⁴⁸ Citation identique à celle dans le texte de Ryan Inouya.

politiques et sociales contemporaines. Il en est lui-même conscient et, comme mentionné précédemment, ses entrevues sont souvent plus directement politisées que ses propres films.

Le troisième personnage est celui de l'installation *Dilbar*, qui est une vidéo de 10 minutes en noir et blanc datant de 2013 et qui met en scène un ouvrier bengali de la construction, qui travaille, comme de nombreux autres Bengalis, dans les chantiers aux Émirats arabes unis. Les conditions sont reconnues pour être très peu sécuritaires et les immigrants exploités pour une bouchée de pain. L'installation montre Dilbar, le travailleur en question, s'endormir dans un chantier et sombrer dans un sommeil alors que des bruits étouffés de machine lourde font vibrer la bande sonore (ShanghART Gallery).

Dans cette installation la projection bidimensionnelle sort de son cadre et le traverse pour envahir le sol et les murs, donnant à l'espace d'exposition une atmosphère onirique. Cet atmosphère transparaît dans la scénographie, mais également dans les images projetées. Le montage est discontinu ressemblant à l'imaginaire propre au rêve : certains détails inexplicables sont portés à notre attention comme des numéros de portes et des effets de superposition donnent une allure fantomatique à certains personnages. La fatigue de Dilbar semble pesante et son sommeil peu réparateur. Ce film révèle la répétition de son quotidien : travail épuisant, gestes répétitifs, martèlement assourdissant. C'est ainsi que le rêve et le politique s'entrecroisent, car à travers l'esthétique et la poésie du rêve, la question de l'exploitation des travailleurs immigrants est soulevée. Par exemple, par les bruits assourdissants de machines lourdes qui créent une ambiance sonore prenante, mais qui rappellent également l'environnement oppressant dans lequel ces humains travaillent, ou par la succession des numéros de porte qui donne un rythme au montage, mais qui rappelle l'aliénation du travail répétitif et l'absence d'espace personnel alloué à ces ouvriers.

Ainsi, par sa façon de filmer, Weerasethakul montre un grand respect envers les gens ordinaires et la culture populaire. Faisant des pauvres, des immigrants et des paysans, des sujets de ses films aux côtés de militaires, de moines et de médecins, Weerasthakul représente une société dans toute sa pluralité et sa diversité. Il demande aux protagonistes de ses films de représenter ce qu'ils sont, leur propre réalité. Didi-Huberman, parlant de Pasolini, relève : « Pasolini a voulu montrer la puissance spécifique des cultures populaires pour y reconnaître une véritable capacité de *résistance* historique, donc politique, dans leur vocation anthropologique à la *survivance*... » (Didi-Huberman 2009, p. 27–28). Bien que

Weerasethakul ne prétend pas faire un cinéma politiquement engagé, il fait un cinéma imprégné du contexte social thaïlandais et qui est politique en ce sens que le réalisateur filme la culture populaire, à la fois traditionnelle et contemporaine, sans fioriture folklorique ni dédain.

Par le choix des acteurs, par l'entremise de brefs commentaires faits par les personnages et d'images documentaires intégrées à la fiction, les films de Weerasethakul révèlent le contexte social et politique, ainsi que les conditions de travail et de vie d'individus vivants en Thaïlande. Par le fait même, les films révèlent une violence organisée, celle d'un système qui tolère les injustices et le mépris, d'un système qui encadre avec fierté la légalité, mais qui ferme les yeux sur l'illégalité. Les amoureux dans *Blissfully yours* sont bien malgré eux politiques : Min et Roong, l'une étant thaïlandaise et l'autre immigrant illégal⁴⁹. Pour revenir à la citation à propos de Pasolini, la survivance du dialecte lao et de la culture populaire du nord-est de la Thaïlande est en soi une résistance politique. Pour certains, exister, c'est-à-dire exister pleinement, est déjà un acte de résistance.

⁴⁹ Dans *Tropical malady*, film qui sera discuté plus loin, Keng et Tong vivent eux aussi bien malgré eux un amour politique par le fait qu'ils soient deux hommes.

3^E FORCE DE RÉSISTANCE : LA PUISSANCE ANIMISTE DU CINÉMA DANS *ONCLE BOONMEE, CELUI QUI SE SOUVIENT DE SES VIES ANTÉRIEURES*⁵⁰

Le cinéma, un art primitif

Aveuglées par le progrès, les sociétés occidentales ont parfois regardé avec dédain leurs origines, les considérant comme archaïques, et préférant l'étude de l'*Antiquité* à celle de la *primitivité*. Avec l'aide de nouveaux courants en sciences sociales qui redonnent aux sociétés restées plus traditionnelles la reconnaissance qui leur revient et avec l'aide de l'art, comme le cinéma, nous réapprenons à développer notre considération et sensibilité à l'égard des croyances et des modes de vie primitifs, sans les considérer sous un angle péjoratif et comme opposés à la *civilisation*⁵¹. Edgar Morin écrit à propos du cinéma qu'il est un art industriel et primitif, car, selon lui, c'est précisément la technologie propre au cinéma qui permet de construire une *vision magico-mythique* du monde :

Le cinéma opère une sorte de résurrection de la vision archaïque du monde en retrouvant la superposition à peu près exacte de la perception pratique et de la vision magique — leur conjonction synchrétique. Il appelle, permet, tolère le fantastique et l'inscrit dans le réel (Morin 1956, p. 160).

Par l'analyse d'une séquence de film, nous allons ici réfléchir à cette vision archaïque, à cette incursion du fantastique dans le réel et plus spécifiquement aux puissances animistes propres au cinéma.

Inspiré par les croyances animistes thaïlandaises, Weerasethakul dit : “ Often rocks and trees are worshiped for their inexplicable spiritual powers ; offerings are made to spirits that many believe reside in all matters important to daily cultural life ” (Tiravanija 2011, p. 31). Weerasethakul joue avec le pouvoir qu'a le cinéma d'offrir une vision *magico-mythique* du

⁵⁰ La première version de ce texte a été écrite dans le cadre du séminaire *Théories et pratiques du cinéma animiste* donné par Teresa Castro à l'hiver 2015 à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

⁵¹ Nous nous éloignons de l'opposition primitif/civilisé qui définit ce qu'est la civilisation : « Fait pour un peuple de quitter une condition primitive (un état de nature) pour progresser dans le domaine des mœurs, des connaissances, des idées. » (CNRTL;Civilisation)

monde et donne, par sa façon de filmer, aux intervenants⁵² non humains une puissance spirituelle, c'est-à-dire une puissance animiste. Dit autrement, c'est comme si Weerasethakul donnait à la spiritualité plusieurs formes : fantôme-singe, poisson-chat, grotte, etc. Il rejoint ici l'objectif des courants en sciences sociales qui parlent de *matérialisme vital*⁵³, mentionnés dans l'introduction, et qui cherchent à développer au sein de leur compréhension du monde une sensibilité propre permettant de percevoir la vitalité non humaine (Bennett 2010, p.14)⁵⁴. Vitalité sociale et vitalité spirituelle s'entremêlent dans le cinéma de Weerasethakul, qui ne dévalue pas les croyances populaires par rapport aux faits historiques. Nous avons observé que ses films, par leur forme, étaient mémoriels et non historiques. D'ailleurs, son cinéma refuse l'opposition des faits et des croyances plaçant les faits comme supérieurs sur le plan de la vérité ou de la crédibilité, de la même façon qu'il se refuse à placer le réel comme étant supérieur à l'imaginaire ou au rêve.

Vers une décolonisation de la pensée

À partir du film *Uncle Boonmee*, l'objectif de cette section est de comprendre comment le cinéma, par son traitement particulier et conjoint de l'image et du son, est un intermédiaire (et non simplement un médiateur) qui permet d'aller au-delà de la conception anthropocentriste du monde, d'aller au-delà du dualisme qui fonde la pensée occidentale entre nature et culture. Déjà Lévi-Strauss, dans *Les structures élémentaires de la parenté*, en 1949, remettait en doute cette séparation entre nature et culture, et ce sujet n'a pas cessé d'évoluer depuis. Pour reprendre les mots d'Eduardo Kohn : il faut changer l'image trop familière qu'on se fait du monde, et pour cela il est nécessaire d'opérer une décolonisation de nos habitudes de pensée (Kohn 2013, p. 223–224)^{55 56}. Le cinéma de Weerasethakul nous aide à amorcer ce

⁵² Jane Bennett cite Bruno Latour dans *Politics of nature* (1999) pour introduire l'utilisation du terme « intervenant » : « An actant is neither an object nor a subject, but an “intervener” » (Bennett 2010, p. 9)

⁵³ The objective of « vital materialism » is « to raise the status of the materiality of which we are composed » (Bennett 2010, p. 12).

⁵⁴ « The ethical task at hand here is to cultivate the ability to discern nonhuman vitality, to become perceptually open to it » (Bennett 2010, p. 14).

⁵⁵ « Thinking in twos, then, is ingrained in what it means to be human, and moving beyond this kind of handedness requires a real feat of defamiliarizing the human. That is, it requires us to undertake an arduous process of decolonizing our thinking » (Kohn 2013, p. 223–224)

processus de décolonisation, c'est-à-dire en considérant comme un tout inséparable, comme une collectivité, les intervenants humains et non humains.

D'ailleurs, le cinéma comme processus de production et comme œuvre participe à la collectivité. Un film peut être une force de changement, la caméra est un intervenant dans l'action filmée et les images possèdent une puissance d'intervention sur celles et ceux qui y abandonnent leur regard. Didi-Huberman nous rappelle la puissance active, la vie, qui habitent les images :

Les objets de l'histoire warburgienne – les images – ne sont donc pas tout à fait des objets. Les réduire à ce statut, c'est nier leur « vie » même, c'est-à-dire leur capacité à se métamorphoser et à se mouvoir dans un milieu auquel leur matière même participe, et que Pierre Fédida a si bien nommé le « souffle indistinct de l'image ». Ce souffle est *image* et *temps* en même temps (Didi-Huberman 2002, p. 510).

Nous sommes ici également dans un refus de la séparation entre sujet et objet. L'image se transforme, elle respire même. La matière se meut dans l'espace et le temps. Cette compréhension de l'image n'est pas une métaphore. L'autonomie et la puissance que Didi-Huberman lui accorde sont bien réelles. Ce sont en fait les métaphores qui deviennent réalité : l'image échappe à son créateur à la fois de manière « imagée », mais également concrètement, car elle peut parcourir le monde, traverser le temps et toucher les esprits d'une façon qui lui est propre et qui dépasse les mouvements humains.

Pour aborder la puissance animiste du cinéma de Weerasethakul, ainsi que la force de décolonisation face à un cloisonnement dualiste de la pensée, nous allons, tout d'abord, mettre en perspective notre analyse en revenant brièvement sur les écrits de Bruno Latour et d'Edgar Morin en ce qu'ils nous aident à penser notre monde et le cinéma au-delà de la vision anthropocentriste de l'histoire et des sociétés. À noter qu'Edgar Morin nous aide plus concrètement à penser le cinéma et l'animisme, car il est directement question de cinéma dans ses écrits, contrairement à Bruno Latour qui ne mentionne pas, ou très peu, le cinéma dans ses

⁵⁶ La réflexion de Bruno Latour sur le pouvoir d'action du non-humain est importante dans cette nouvelle approche en sciences sociales nommée *Anthropology beyond the human*, que nous pouvons traduire par « anthropologie au-delà de l'humain ». Cette approche est, entre autres, utilisée dans des branches plus expérimentales des sciences sociales, comme dans le cas du *Sensory Ethnographic Lab* (SEL) à l'Université Harvard. Véréna Paravel, qui a co-réalisé le film *Leviathan* (2012) avec Lucien Castaing-Taylor, a d'ailleurs travaillé auparavant avec Bruno Latour à l'École nationale supérieure des mines de Paris (Viennale 2012).

écrits. Ensuite nous allons entrer au cœur de l'analyse du film *Oncle Boonmee*, en nous concentrant plus spécifiquement sur une des dernières séquences, celle de la mort de l'oncle Boonmee alors que les quatre personnages quittent la ferme de Boonmee pour s'aventurer en pleine nuit dans la jungle, jusqu'à la grotte⁵⁷. Comme nous le verrons, cette scène est révélatrice de la puissance animiste particulière au cinéma.

Un réseau d'acteurs humains et non humains

Les écrits de Bruno Latour sur les rapports entre acteurs humains et non humains et sur le pouvoir d'action de ces derniers sont particulièrement pertinents puisque nous nous intéressons aux liens que le cinéma entretient avec les ensembles, sujets/objets, qu'il filme. Dans cette nouvelle façon de concevoir la collectivité, le cinéma est certainement un acteur non humain qui, par son dispositif de production d'images et par sa position d'observateur, entre en interaction avec d'autres acteurs dans le processus de production en tant que dispositif de prise de vue et prise de son.

L'ouvrage *Reassembling the social : An introduction to Actor-Network-Theory* publié en 2005, devenu, rapidement après sa sortie, une référence en sciences sociales dans le courant post-humaniste et constructiviste, remet en question le concept du *social* comme entité, comme objet ou domaine d'étude en soi (Latour 2005, p. 1). Il se questionne sur la signification du terme société, se demandant si le concept même de société n'est pas un raccourci trop rapide pour parler d'un réseau complexe, qui ne peut être défini par une seule réalité, le *social* (*ibid.*, p. 16). Dans la section « Third source of uncertainty : objects too have agency », Latour s'intéresse tout particulièrement à l'obligation de prendre en compte, à toutes les étapes d'une recherche sociologique (ou cinématographique), que les sujets étudiés font partie d'un réseau complexe d'acteurs humains et non humains en interaction, ou pourrait-on dire association, et donc en mutation constante.

C'est dans le chapitre traitant du *pouvoir d'action* des objets, *Objects too have agency*, que Latour critique la façon dont les chercheurs en sciences sociales se limitent trop souvent à l'étude de l'être humain et ne considèrent pas les non-humains comme des objets d'études

⁵⁷ Cette scène dure environ 18 minutes, de 1 h 09 à 1 h 27

sociologiques au même titre que les sujets humains. Ces objets d'étude sont laissés à d'autres disciplines, comme l'écologie, la physique, l'économie, la nanotechnologie, etc. Selon Latour, cette séparation entre acteurs humains et non humains nuit à notre compréhension du monde. Toutefois, Latour ne pense pas qu'un acteur non humain interagisse de la même façon qu'un humain. Il parle des non-humains comme pouvant posséder une force, une causalité, une efficacité, et même une obstination (*ibid.*, p. 76). Les objets en connexion avec les êtres humains deviennent davantage des intermédiaires que des médiateurs, comme nous l'avons brièvement mentionné plus haut en parlant du cinéma et de l'appareillage cinématographique (*ibid.*, p. 79).

Pour en revenir au film et pour ensuite passer à notre compréhension de l'ouvrage d'Edgar Morin, le film *Uncle Boonmee*, comme nous le verrons dans les exemples à venir, met en scène des acteurs humains ainsi que des acteurs non humains, comme la jungle, la grotte, la nature en général, mais aussi les esprits des morts liés aux croyances spiritistes thaïlandaises. Le film reconstruit cinématographiquement, à sa façon, la complexité de notre monde, la complexité du réseau qui unit tous les acteurs humains et non humains sans hiérarchisation.

Le regard de la machine

Guidé par les réflexions de Bruno Latour sur le *pouvoir d'action* des objets, nous nous questionnons tout d'abord sur le pouvoir animiste de l'appareillage cinématographique, c'est-à-dire la caméra. En effet, dans l'extrait qui nous intéresse du film *Uncle Boonmee*, alors que les personnages quittent la ferme et s'aventurent dans la jungle, le fait d'avoir des branches et des feuilles qui obstruent presque constamment la vue du spectateur laisse croire à un point de vue d'un personnage inscrit dans la diégèse. Pourtant, dans le film, aucun personnage, si ce n'est la forêt elle-même et les esprits qui l'habitent, n'est identifié à cette subjectivité⁵⁸. Ainsi, l'obstruction partielle par le premier plan de l'action filmée nous permet de réfléchir à la subjectivité de la caméra et au regard qu'elle porte sur les sujets et objets filmés. Un regard qui en devient diégétique, car la caméra incarne l'observateur, celui qui regarde dissimulé par l'épaisseur de la forêt. Mais contrairement au spectateur, la caméra participe également à l'action filmée. Elle forme une communauté avec les acteurs, elle intervient parmi eux.

⁵⁸ Voir annexe, images 10 à 14.

Un regard qui est le centre du monde, qui a le pouvoir de donner vie ou non à des images, rappelant le regard spectatorial. Mais ce point de vue propre à la caméra — point de vue d'observateur qui est paradoxalement à la fois diégétique et extradiégétique — se distingue du regard du cinéaste, du créateur, jusqu'à devenir un regard de la machine, un regard non humain nous rappelant les écrits de Jean Epstein. Son point de vue extradiégétique fait de la caméra un observateur et sa position diégétique un acteur. Extrapolant cette mixité au cinéma en général et à la société, le cinéma est à la fois un reflet de la société et un créateur d'images déterminant le social. « Enfant de ce siècle où triomphe le spectaculaire, le cinéma est en même temps l'objet et l'agent de ce triomphe, il en est l'entrepreneur et l'archiviste, l'acteur et la mémoire. » (Comolli 1997, p. 13). Acteur passif ou observateur actif, un de ses pouvoirs est celui de faire perdurer l'image et il transmet à ceux et celles qu'il filme une frénésie liée à la potentielle pérennité de l'instant.

Anthropomorphisme et cosmomorphisme

Dans l'ouvrage *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, publié en 1956, cinquante ans avant Latour, Edgar Morin parle donc spécifiquement de cinéma sous un angle anthropologique. Il met en parallèle la vision cinématographique et la vision primitive ou *vision magico-mythique* du monde, car les images cinématographiques ont le pouvoir d'investir les spectateurs et permettent leur projection dans le film. En effet, tout spectateur, pour la durée du film, accepte la vision magico-mythique que lui offre le cinéma, imbrication entre réel et imaginaire, et va jusqu'à s'identifier aux personnages. De plus, selon lui, le cinéma a la particularité, contrairement à la photographie, d'accroître « l'impression de réalité [...] d'une part en restituant aux êtres et choses leur mouvement naturel, d'autre part en les projetant, libérés de la pellicule comme de la boîte du Kinétoscope, sur une surface où ils semblent autonomes » (Morin 1956, p. 21). Pour Morin les *êtres* comme les *choses* paraissent autonomes au cinéma, ils sont *libérés*.

C'est en lien avec une telle réflexion qu'il aborde les croyances animistes des êtres humains « archaïques », sans connotation négative, et définit l'animisme comme étant une conception du monde où toute chose est habitée par des esprits. Il poursuit en écrivant : « *Cet*

animisme a pour racine profonde un processus fondamental à travers lequel l'homme ressent et reconnaît la nature en se projetant en elle : l'anthropomorphisme » (*ibid.*, p. 80). Edgar Morin constate que le cinéma, par la particularité de son langage et de la manipulation qu'il fait du temps, a le pouvoir d'anthropomorphiser les objets et les animaux. Il ira jusqu'à dire « âme » (*ibid.*, p. 73). Toutefois, contrairement à la pensée de Latour qui considère que les non-humains ont un *pouvoir d'action* qui leur est propre, Morin tient à spécifier que cette puissance animiste des non-humains est métaphorique et permise par le cinéma. Elle est dépendante de leur « cinématographisation ». Adhérant à une pensée encore très anthropocentriste propre à son époque, Morin pense que la « vie des objets n'est évidemment pas réelle : elle est subjective », en référence au regard du spectateur (*ibid.*, p. 76). En parallèle à l'anthropomorphisme, Morin avance qu'il existe également un autre aspect de la puissance animiste, qui « s'ajoute plus obscurément, plus faiblement ». Il l'identifie comme le cosmomorphisme, « c'est-à-dire la tendance à charger l'homme de présence cosmique » (*ibid.*, p. 77). L'anthropomorphisme et le cosmomorphisme sont « deux pôles d'un même complexe », tous deux impliqués dans la puissance animiste du cinéma (*ibid.*).

Refus de la hiérarchie dans l'image

Apichatpong Weerasethakul, tout au long de la séquence mentionnée ci-haut, donne aux éléments constitutifs de la nature un rôle dans le film. La jungle semble avoir une présence, elle envahit l'image, l'espace des personnages. De la même façon que Latour parlait du *pouvoir d'action* des non-humains comme d'une sorte d'obstination, la jungle semble ici obstinée à faire remarquer sa présence, elle occupe une grande place autant dans la composition du cadre que dans la bande-son (Latour 2005, p. 76). Cette présence de la nature et son obstination sont également évidentes par le montage, car souvent les plans ouvrent et ferment avec plusieurs secondes (jusqu'à 20 secondes) où l'on contemple la jungle avant et après le passage des personnages dans le cadre⁵⁹. Le regard de la caméra reste immobile à scruter la forêt frémissante.

Une puissance d'action habite la nature dans cette séquence du film, c'est-à-dire que tous les éléments la constituant, arbres, feuilles, branches, roches semblent influencer sur

⁵⁹ Voir annexe, image 10 et 28.

l'atmosphère. C'est la puissance animiste du cinéma, par le regard patient qu'il porte sur la forêt, qui permet de nous rendre sensibles à la présence et l'intervention des non-humains. La nature sauvage est à la fois accueillante et inquiétante, comme nous le verrons plus particulièrement lors de l'entrée dans la grotte. La jungle est habitée par le passé de la région, par les esprits de ceux qui y sont morts. Région qui, comme dit précédemment, est l'une des plus pauvres du pays, majoritairement rurale et possédant peu de ressources naturelles (Baker et Phongpaichit 2014, p. 216). L'esprit contestataire du nord-est, face au pouvoir politique et militaire, explique la répression exercée par les autorités contre la guérilla et les sympathisants communistes dans les années 60 et 70, aspect développé dans la section sur *Primitive*. Les forces armées ayant commis plusieurs atrocités, comme le bombardement au napalm de certains villages (*ibid.*, p. 183).

Weerasethakul met en scène ces morts qui hantent la jungle, par des créatures ressemblant à des singes humanoïdes aux yeux rouges rappelant les origines de l'Homme⁶⁰. Ces créatures deviendront d'ailleurs caractéristiques du film. Ces fantômes-singes constituent en partie le souffle, l'esprit de la jungle. Ils se confondent aux ombres de la forêt et au bruit du vent à travers les arbres. Il y a ici à la fois une anthropomorphisation de la forêt, mais en même temps une cosmomorphisation mise en image, car l'homme devient animal, bête, jungle, obscurité, cosmos. À l'image de cela, la scène d'ouverture du film décrite au tout début montre la silhouette de la vache, celle de l'homme et celle des fantôme-singes, le contrejour et la noirceur brouillant leurs particularités respectives.

L'anthropomorphisation et la cosmomorphisation ne sont pas contradictoires, ils forment un tout. Epstein écrit en parlant des puissances animistes du monde : « L'univers tout entier est une immense bête dont les pierres, les fleurs, les oiseaux sont des organes exactement cohérents dans leur participation à une unique âme commune » (Epstein 1947, p. 7). Il est intéressant ici de constater qu'Epstein parle d'un tout conscient, rendu possible par la participation, nous pourrions parler de *pouvoir d'action*, des éléments le composant. C'est ce que nous observons dans l'univers sauvage que filme Weerasethakul : une puissance, une vie, ainsi qu'une cohérence de l'ensemble, alors que les différents éléments qui y participent sont à la fois réels et fantastiques.

⁶⁰ Voir annexe, images 24 et 25

Un autre moment de la séquence où nous pouvons observer un processus cosmomorphique est à la fin de celle-ci, après la mort d'oncle Boonmee, alors que le jour est levé et que la caméra filme les personnages de très loin⁶¹. Ici, les êtres humains se confondent dans la nature ; c'est pour cela que nous avons encerclé le personnage de Tong dans l'*image* 28, car il se confond réellement dans la paroi rocheuse. Jouant avec les échelles de plan, le regard caméra nous montre les êtres humains aussi petits que des fourmis habitant le paysage. Il y a dans cette réflexion un rejet total de la domination humaine sur la nature. Les images du film nous présentent la relation entre l'humain et la nature dans un jeu, un dialogue, une alliance, entre cosmomorphisation et anthropomorphisation. Ce double processus donne au film sa puissance animiste. Pour reprendre les propos d'Edgar Morin en les adaptant au film, nous sentons bien dans cette séquence que les « hommes cosmomorphiques et les objets anthropomorphiques sont fonctions les uns des autres [...] selon la réciprocité du microcosme et du macrocosme » (Morin 1956, p. 78). Le parallèle entre la lune, seul point lumineux dans la nuit, et la lampe de poche de Tong, seul point lumineux dans la grotte, est également un bon exemple de ce dialogue entre macrocosme et microcosme⁶².

Regard de pierre

Un autre moment révélateur de la puissance animiste du film est l'entrée dans la grotte. Ce symbole de la grotte est directement mis en parallèle avec celui de l'utérus quand l'oncle Boonmee, un peu avant de mourir, dit : « This cave, it's like a womb, isn't it ? I was born here. In a life I can't recall. I don't know if I was human or an animal, a woman or a man ». L'entrée de la grotte ressemble d'ailleurs étrangement à un entrejambe⁶³. Nous sommes ici autant à l'origine de la vie de Boonmee qu'à l'origine de l'humanité, où l'animal et l'homme sont encore indistinguables. En parallèle avec le symbole de l'utérus, milieu aqueux rempli de liquide amniotique, une image nous rappelle également l'origine aquatique de l'humanité, celle d'un petit bassin de poissons au cœur de la grotte⁶⁴.

⁶¹ Voir annexe, images 26 et 27.

⁶² Voir annexe, image 20 et 21.

⁶³ Voir annexe, image 15.

⁶⁴ Voir annexe, image 22.

De même que la jungle, la grotte est un milieu inquiétant et rassurant à la fois. Nous observons cette dualité lorsque la caméra quitte les personnages pour s'attarder sur les parois de la grotte, donnant au spectateur un étrange sentiment d'animation de l'inanimé. Alors que la lampe de poche de Tong éclaire de façon fugitive la pierre, la roche révèle des expressions variées, exprimant le passage du temps et les minéraux qui la composent, certaines formes paraissent même anthropomorphes⁶⁵. Pour citer à nouveau Edgar Morin :

[l]e cinéma, lui, étend à tous les objets cette fluidité particulière. Il les met en mouvement, ces immobiles. Il les dilate et les amenuise. Il leur insuffle ces puissances dynamogènes qui secrètent l'impression de vie. S'il ne les déforme pas, il les farde des ombres et des éclairages, qui éveillent ou avivent la présence. Enfin, le *close-up* (gros plan), cette façon d'« interroger » les objets (Souriau) obtient en réponse à sa fascination macroscopique un épanouissement de subjectivité (Morin 1956, p. 73).

Bela Balazs, cité par Morin, disait à propos du *close-up*, qu'il « dévoile l'âme des choses » (*ibid.*, p. 74). Weerasethakul, dans cette séquence, permet un face à face improbable entre le spectateur et la pierre.

Si ces parois, *visagéifiées* par le *close-up*, sont davantage inquiétantes, la grotte se fait aussi bienveillante, comme le montre l'exemple où les personnages entrent dans une cavité où de nombreuses pierres scintillent dans le noir comme un ciel étoilé ; cette scène dialoguant également entre macrocosme (ciel étoilé) et microcosme (particules faisant briller la pierre)⁶⁶. À ce moment, la grotte semble les entourer, les protéger, comme nous le montre également l'*image 23* où les personnages sont réunis autour de Boonmee juste avant sa mort. La grotte est à la fois symbole de naissance et de mort, c'est un retour aux origines de l'humanité.

Mi-homme, mi-bête

Reste un passage qui détonne dans la séquence étudiée juste avant la mort de Boonmee alors que le fil narratif est interrompu par des images fixes des adolescents de Nabua habillés en militaires (passage mentionné dans la première section sur la primitivité). Trois de ces images montrent les adolescents/militaires qui tiennent en laisse un fantôme-singe et d'autres

⁶⁵ Voir annexe, images 16, 17 et 18.

⁶⁶ Voir annexe, image 19.

montrant les mêmes adolescents dévêtus de leur uniforme et jouant dans la nature⁶⁷. Alors que ces images défilent, la voix off de l'oncle Boonmee raconte un cauchemar :

Last night, I dreamt of the future. I arrived there in a sort of time machine. The future city was ruled by an authority able to make anybody disappear. When they found “past people”, they shone a light at them. That light projected images of them onto the screen. From the past, until their arrival in the future. Once those images appeared, these “past people” disappeared. I was afraid of being captured by the authorities, because I had many friends in this future. I ran away. But wherever I ran, they still found me. They asked me if I knew this road or that road. I told them I didn’t know. And then I disappeared.

En plus d’être une référence à la répression brutale d’un régime totalitaire et à la volonté de faire disparaître violemment le passé et la mémoire récalcitrante, ce rêve fait allusion au cinéma lui-même comme médium habité par un passé révolu, pour ne pas dire disparu. Un médium qui peut être utilisé comme une arme lorsque la lumière qu’il produit en devient aveuglante.

À travers ce rêve on peut y voir également une critique à la fois de l’anthropocentrisme et de l’égocentrisme de l’homme qui le pousse à commettre des atrocités envers d’autres hommes et envers la nature. En ajoutant tout de même, avec les photos des jeunes jouant dans cette nature, peut-être un espoir pour les générations à venir. Le film *Oncle Boonmee* nous rappelle que l’humanité n’est pas fondamentalement séparée du reste des êtres et que la nature et la culture ne doivent pas être comprises à travers une relation hiérarchique, de la même façon que les rapports entre les êtres humains ne doivent pas être de domination. Aussi, il nous rappelle que le passé archaïque ne doit pas être dominé et déprécié par la modernité présente.

Finalement, le film *Oncle Boonmee*, et plus spécifiquement la séquence de la mort de Boonmee, joue constamment entre la cosmomorphisation de l’humain et l’anthropomorphisation de la nature. La jungle et la grotte observent le monde des hommes, elles les entourent, elles les attirent, elles les mystifient. Le film met en scène les acteurs humains et non humains comme un tout indissociable.

Pour conclure, nous allons revenir à Eduardo Kohn, qui utilise le mythe d’Œdipe et du Sphinx pour réfléchir le rapport de l’homme au monde animal, car les figures de l’enfant et de

⁶⁷ Voir annexe, images 6.1 à 6.8.

l'animal se confondent dans la référence de l'énigme aux quatre pattes (l'origine de l'humain étant à la fois l'animal quadrupède et l'enfant à quatre pattes). Utilisant ce mythe, Kohn parle de l'utilisation des images comme d'une démarche particulièrement propice à la compréhension de l'homme *au-delà de l'homme*, correspondant à ce que nous avons cherché à faire à travers l'analyse filmique d'*Oncle Boonmee*. Il écrit :

Thinking with images [...] and learning to attend to the ways in which these images amplify, and thus render apparent, something about the human via that which lies beyond the human, is, as I've been arguing, also a way of opening ourselves to the distinctive iconic logics of how the forest's thoughts might think their ways through us. *How Forests Think* aims to think like forests : in images (Kohn, 2013, p. 222).

L'image permet de dépasser le symbolique propre au langage, c'est-à-dire propre aux humains, et offre un moyen de communication plus matériel entre humains et non-humains. Et puisqu'il est question ici de cinéma, ce sont davantage que les images, mais bien tout le langage cinématographique qui nous permet de dépasser le point de vue humain en nous amenant à percevoir le monde sous un angle différent, jusqu'à partager un repas avec un fantôme, mi-homme mi-singe, et à échanger un regard avec une pierre.

4^E FORCE DE RÉSISTANCE : LE DÉSIR, L'EMPREINTE ET LE FANTÔME⁶⁸

Remplir un devoir et insuffler un désir

François Bédarida dans son livre *Histoire, critique et responsabilité*, réfléchit sur le rôle et le devoir de l'historien en insistant sur la différence entre l'histoire et la mémoire comme étant deux récits dissemblables des mêmes événements. Il insiste sur la responsabilité de l'historien et sur l'importance de l'Histoire comme « science du temps » pour mieux comprendre le passé non pas en se basant sur un témoignage unique, en référence au récit mémoriel, mais en remplissant deux conditions essentielles, c'est-à-dire « combiner une pluralité de sources » et « donner au contexte plus de poids qu'à la seule archive » (Bédarida 2003, p. 311). Selon lui, dans ce livre publié en 2003, le concept de mémoire a pris une importance toute particulière dans l'espace public depuis les années soixante-dix. La mémoire serait même dans nos sociétés actuelles érigée « en impératif catégorique », c'est-à-dire que du « devoir de mémoire » découlerait un « culte mémoriel » (Bédarida 2003, p. 223 ou 307). Toutefois, ce culte de la mémoire n'est pas observable partout, car, comme nous l'avons vu dans notre réflexion sur le projet *Primitive*, le devoir de mémoire est très loin d'être un impératif social dans le cas de Nabua, ou, s'il l'était, il était totalement déformé par les autorités politiques à leur avantage.

Le concept de devoir et de travail de mémoire est problématique lorsqu'on réfléchit l'œuvre de Weerasethakul. Il y a une incompatibilité entre ses films et la notion de devoir et d'obligation. En effet, le cinéaste appartient à une génération qui était très jeune dans les années soixante-dix, lors des escalades de violence dans le nord-est du pays. Cette violence ne fait donc pas partie de sa mémoire personnelle. Le devoir de mémoire appartient davantage à ceux et celles qui risquent d'oublier, c'est-à-dire, qui ont vécu la brutalité et pour qui il est douloureux de se remémorer les événements. Leur rapport avec la transmission de la mémoire

⁶⁸ Ce chapitre est inspiré d'un texte qui a été écrit dans le cadre du séminaire *Formes empreintées* donné par Barbara Le Maître à l'hiver 2015 à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

correspond effectivement plus à l'idée d'un devoir, car autrement, sans leur témoignage, les événements seront oubliés.

Sans chercher à dichotomiser une relation associant l'adulte au devoir et la jeunesse au désir, les générations suivantes se trouvent davantage dans un rapport de devoir d'écoute face aux témoignages, mais elles n'ont pas directement la responsabilité de la remémoration. Les jeunes de Nabua sont à la fois habités d'une indifférence et d'un besoin d'en connaître davantage sur le passé, certains des jeunes étant plus portés vers l'un que vers l'autre.

Face à cette dualité de sentiments, Weerasethakul insiste peu sur le devoir de mémoire, mais cherche davantage à insuffler son désir de mémoire aux jeunes garçons de Nabua, ainsi peut-être qu'aux spectateurs : désir de lutter contre l'oubli et besoin d'en apprendre plus sur le passé dans le but de mieux comprendre le présent, de mieux se comprendre⁶⁹. C'est ce qui expliquerait le côté ludique de certaines scènes : jeu de ballon, course, passe-temps des adolescents. Dans un article à propos du projet *Primitive*, Julie de Lorimier, parle du film *Oncle Boonmee* : « [le film] procède d'un désir de mémoire et il invite, dans son fonctionnement même, à penser le cinéma comme moyen d'accueillir l'altérité » (de Lorimier 2013, p. 31). Cette réflexion nous rappelle à la fois la 2^e force de résistance par la mise en scène des dominés, ainsi que celle dont nous parlerons ici, c'est-à-dire la résistance par le désir.

D'ailleurs, parlant de ses influences, le cinéaste dit s'inspirer en grande partie de sa propre mémoire, matière intime et personnelle : « I make films because I want to remember, I want to record whatever I can : impressions of life, of people, of places » (Animate Projets 2011). Cette citation réitère que c'est bien le désir de se souvenir, bien plus que le devoir, qui anime son processus créatif.

Deux formes de désir

Weerasethakul fait du désir un thème important dans ses films. Deux formes de désir animent sa création cinématographique : le désir des origines et le désir amoureux. Le premier est fortement lié au désir de mémoire, tout juste abordé, il est le désir de ne pas oublier d'où

⁶⁹ Julie de Lorimier parle d'ailleurs directement de « désir de mémoire » lorsqu'elle aborde le film *Oncle Boonmee* (voir citation qui suit) (de Lorimier 2013, p. 31).

nous venons, autrement dit, le désir du primitif. Désir du primitif imagé également par le fait que l'objet de la quête de Keng dans *Tropical Malady*, autrement dit le référent des empreintes qu'il suit, est justement l'homme primitif, l'homme-animal, l'homme nu, incarné par le personnage de Tong. Ce désir du primitif se retrouve également dans d'autres de ses films. C'est à la fois la journée passée en plein cœur de la jungle, à l'écart de toute civilisation, dans *Blissfully yours*. C'est aussi à travers *Syndromes and a century* la volonté de raconter l'histoire de la rencontre de ses parents, cet événement qui est le point de départ de sa propre existence. C'est le désir de Boonmee de vivre ses derniers instants dans la grotte, lieu symbolique par excellence de la matrice utérine, de l'origine de la vie. Ou finalement, la transformation animale de l'homme dans *Tropical malady* (2004), nous rappelant les origines animales de l'humanité soulignées au tout début du film par la citation de l'auteur japonais, Ton Nakajima :

Nous sommes tous, par nature, des bêtes sauvages. Notre devoir d'êtres humains est de devenir comme ces dompteurs qui tiennent leurs animaux sous leur coupe et les dressent même à faire des tours contraires à leur nature bestiale.

Si l'animal a évolué vers l'homme, l'homme est parfois habité d'un désir qui le pousse à redevenir animal.

Le second, le désir amoureux, est un thème également présent dans la grande majorité de ses films. Par exemple, *Blissfully yours* porte un regard contemplatif sur l'histoire d'une idylle entre deux jeunes adultes, Min et Roong, ainsi que sur l'histoire d'Orn, une femme plus âgée qui éprouve toujours du désir et qui souffre de sa relation avec son mari, ce dernier ne désirant pas d'enfant. Différemment, mais aussi guidé par le désir, *Tropical Malady* met en scène la rencontre de deux jeunes hommes : alors que la première partie, plus conventionnelle, nous montre le développement de leur sentiment amoureux avec une certaine retenue, la seconde partie, *A spirit's path*, les met en scène dans une course-poursuite animée par un sentiment de vengeance camouflant une passion amoureuse sublimée⁷⁰. Le désir amoureux est aussi au cœur de *Syndromes and a Century*, film motivé par l'envie du cinéaste de mettre en

⁷⁰ Cette vengeance est celle, racontée dans la fable ouvrant *A spirit's path*, des villageois qu'un fantôme-tigre terrorise en faisant disparaître leur bétail et même certains des leurs, menace qui n'est pas sans évoquer les événements passés et les réelles disparitions des habitants de Nabua dans la jungle fuyant la répression militaire.

scène la rencontre de ses parents, comme mentionné précédemment. Le film montre deux histoires d'amour jouées par les mêmes acteurs, mais ayant lieu dans deux hôpitaux différents à quarante ans d'écart. *Cemetery of splendour* met également en scène le désir alors que le personnage de Jenjira s'éprend d'un soldat, Itt, atteint d'une maladie ayant comme symptôme un lourd sommeil imprévisible et des hallucinations. Si leur relation semble de prime abord platonique, elle devient sensuelle, comme nous le décrirons plus loin, par l'intermédiaire de Keng, une jeune femme ayant le pouvoir de lire les pensées des soldats endormis. C'est ainsi que le désir amoureux prend de multiples formes dans le cinéma de Weerasethakul.

Dans le cas du film *Tropical Malady* (2004), ces deux formes de désir deviennent les vecteurs du film. Ici, le désir prend la forme d'une quête, d'une course-poursuite, à la fois de l'être aimé, et de la bête primitive qui nous habite, de l'animal qui sommeille encore en chaque être humain. Cette chasse est rendue possible grâce au motif de l'empreinte, qui a une portée symbolique particulièrement forte dans l'œuvre de Weerasethakul, puisqu'elle évoque la mémoire comme trace survivante du passé, ainsi que le désir à travers le manque qui la constitue. En effet, « il n'y a pas de désir sans empreinte préalable » (Le Maître, 2015). La figure de l'empreinte évoque aussi les similitudes que partagent l'homme et l'animal, nous rappelant la matérialité dont nous sommes constituées.

« Configurations de départ » de l'empreinte et division du sujet

En effet, le motif de l'empreinte implique un passage, un contact, mais aussi une recherche d'indices, peut-être même une chasse. L'empreinte sert à celui qui suit, celui qui vient après. Elle indique qu'un autre fut précisément là, au lieu même de l'empreinte. Il indique aussi à celui qui cherche, qu'il est sur la bonne piste, qu'il se rapproche. Si le chasseur se rapproche de l'animal traqué, l'archéologue se rapproche du passé espérant mieux le comprendre. L'empreinte devient le symbole d'un manque, d'une quête, d'un rappel de l'origine primitive de l'homme. Nous allons ici analyser la figure de l'empreinte à travers *Tropical Malady* comme un rappel qu'il faut vivre sa condition humaine avec humilité, car, en lien avec l'analyse précédente d'*Uncle Boonmee*, l'empreinte met sur un même pied d'égalité

l'humain et l'animal – l'un comme l'autre ne pouvant faire autrement pour survivre que de marquer le sol du poids du réel, de la matière, qui les constitue.

Cette réflexion à propos de l'empreinte a été initiée par le séminaire, *Formes empreintées*, donné par Barbara Le Maître et étudiant les survivances des formes empreintées dans l'art en se basant sur différentes « configurations de départ » du motif de l'empreinte⁷¹, celle qui nous intéresse dans cette analyse est la survivance de l'empreinte des fresques préhistoriques, nous rappelant la fascination qu'a Weerasethakul pour le primitif et les origines humaines (Le Maître 2015). La question que nous nous posons est double : comment le film *Tropical Malady* (2004) met-il en scène différentes formes empreintées présentes dans l'art pariétal, mais aussi comment ces formes viennent positionner le cinéma de Weerasethakul dans une résistance par le désir ?

Pour répondre à ces questions, nous allons à la fois montrer comment se manifeste la survivance du tableau préhistorique dans le film et ensuite en quoi cette survivance permet d'approfondir notre analyse filmique et notre compréhension de l'œuvre de Weerasethakul comme une œuvre de résistance. La première partie de cette section s'attardera à la méthodologie, ainsi qu'au concept de la *survivance*, caractéristique de l'approche utilisée, et identifiera plus précisément le sujet d'étude. La deuxième partie, suivant un procédé analogique, s'attardera spécifiquement au motif de l'empreinte dans l'art pariétal et identifiera concrètement les survivances du motif dans le film *Tropical Malady*, ainsi que la survivance d'autres formes constituant le tableau préhistorique. La troisième partie cherchera à dépasser l'analogie et à comprendre comment les survivances du motif de l'empreinte aident à interpréter le film dans son ensemble et à comprendre en quoi le désir de mémoire et le désir amoureux deviennent des moyens de résistance contre les formes dominantes de désir (désir normalisé) et les obligations sociales (devoir de mémoire).

⁷¹ Le séminaire identifiait différentes configurations de départ, qualifiées de moments de « surgissement » du motif de l'empreinte, pour par la suite observer la survivance de ses motifs dans l'art cinématographique, mais également pictural. Plusieurs moments de « surgissement » étaient identifiés : premièrement l'empreinte mortuaire, évoquée par le Saint-Suaire, deuxièmement le motif de l'empreinte préhistorique, empreinte négative de la main (forme vide) ou positive (forme pleine) et troisièmement Hiroshima comme lieu d'empreinte catastrophique alors que les corps désintégrés ont bloqué les rayonnements atomiques créant sur les murs une empreinte négative de leur silhouette (forme vide) ressemblant à l'ombre des référents disparus.

La survivance des images

Cette analyse aborde la question de l’empreinte dans le film *Tropical Malady* en partant du motif de la *survivance* traité par Georges Didi-Huberman dans un grand nombre de ses ouvrages, motif lui-même repris des travaux de l’historien de l’art Aby Warburg. Cette méthode d’analyse, plaçant le motif de la survivance au cœur de l’approche de compréhension des formes, dépasse donc les questionnements esthétiques, sans les exclure, pour comprendre les formes par une approche pluridisciplinaire entre philosophie, histoire de l’art, psychanalyse et anthropologie (Bert 2002). Les images évoquent une certaine historicité inconsciente. La mention de l’inconscient est ici reliée au fait que la survivance n’est pas le résultat d’une intentionnalité humaine ou non-humaine. En effet, toute image appartient, d’une façon plus ou moins paradoxale, au présent et au passé à la fois. À elle seule l’image est témoin de la continuité temporelle et sociale. Le motif de la *survivance* dans l’image peut se définir à la fois comme le passé fantomatique évoqué dans la caractéristique spectrale de l’image, plaçant la survivance dans un état entre vie et mort selon Didi-Huberman, ainsi que la façon dont l’image se réactualise dans le présent (Didi-Huberman 2001, p. 16). Il est donc effectivement plus juste de ne pas se limiter au domaine de l’histoire de l’art et d’élargir le domaine d’étude à l’histoire des formes (Le Maître 2015). Ce détail n’est pas sans importance, particulièrement dans notre cas, car nous nous intéresserons entre autres à des survivances cinématographiques dont les formes originelles ne peuvent pas être considérées comme de l’art, par exemple l’empreinte de pieds sur le sol (Le Maître 2015).

Tropical malady et A spirit’s path

Le film *Tropical Malady* est divisé en deux parties. La première raconte l’histoire d’amour entre un jeune garçon venant d’une famille rurale, Tong, et un jeune militaire, Keng, qui est dans un camp dans la région. Cette partie se termine avec une coupe au noir pour laisser place au second titre, c’est-à-dire, *A spirit’s path*. Cette seconde partie reprend la légende de l’esprit d’un chaman emprisonné dans le corps d’un tigre qui hante la jungle. On y

retrouve le personnage de Keng qui cherche, poursuit le fantôme-tigre, joué par le même acteur que le jeune garçon Tong, jusqu'à un face-à-face final entre le tigre et Keng. En ce qui concerne plus spécifiquement l'analyse filmique, les analogies entre les survivances de l'empreinte dans le film et la figure de l'empreinte dans l'art pariétal utiliseront des exemples exclusivement de la seconde partie, *A spirit's path*. Il sera question du film dans sa totalité dans la dernière partie de ce travail, qui analyse les thématiques du film par rapport aux concepts liés à la figure de l'empreinte.

Les « surgissements » de l'empreinte dans l'art pariétal

Faisons un bref retour sur les formes présentes dans l'art pariétal, plus spécifiquement dans l'art franco-cantabrique⁷². Comme nous l'avons vu dans le séminaire donné par Barbara Le Maître, les représentations de l'être humain sont pratiquement inexistantes sur les grandes fresques des grottes. On y observe majoritairement des animaux (buffles, bisons, cerfs, chevaux) et des formes abstraites constituées de points et de traits. Pour reprendre la différenciation entre l'imitation et l'empreinte évoquée dans le séminaire, la représentation des animaux dans l'art pariétal est de l'ordre de l'imitation, les proportions sont exactes et les détails sont réalistes. Toutefois, pour ce qui est de l'être humain, sa présence se fait sentir par l'évocation de son geste, mais il n'est pas question d'imitation (Le Maître 2015). En effet, on retrouve des représentations de « figures incertaines », de corps hybrides, anthropomorphiques, entre l'homme et l'animal, comme l'image de l'*homme blessé*, qui semble avoir une tête davantage d'oiseau que d'homme,⁷³ ou des représentations partielles du corps humain, ainsi que des empreintes de toutes sortes⁷⁴. Celles évoquant le plus clairement l'homme étant les empreintes positives ou négatives de mains (Le Maître 2015). Ainsi, ces exemples nous montrent bien que, pour ce qui est de l'imitation, la figure humaine est quasi absente, mais, que pour ce qui est de l'empreinte, l'homme est omniprésent dans l'art pariétal (*ibid.*).

⁷² Les fresques de la grotte de Lascaux sont classifiées comme de l'art paléolithique franco-cantabrique.

⁷³ Voir annexe, image 41.

⁷⁴ En référence au tableau des signes préhistoriques référables à des empreintes repris par Didi-Huberman dans *La ressemblance par contact* d'après le travail de B. et G. Delluc (Didi-Huberman 2008, p. 49).

Les formes empreintées dans *Tropical malady*

Pour rester méthodique dans notre approche, il est donc important d'exposer clairement les formes de survivance de l'empreinte dans le film *Tropical Malady* et d'expliquer de quelle façon elles se rapportent à la définition de l'ordre de l'empreinte. Quatre caractéristiques définissent l'ordre de l'empreinte : la ressemblance exacte, les formes naturelles, la reproduction et la coprésence momentanée entre le support et le référent (Le Maître 2015). En effet, l'empreinte ne peut exister sans la présence réelle de son référent (*ibid.*). Dans le film, deux types d'empreintes sont visibles, premièrement les empreintes de pieds/pattes dans la boue⁷⁵ et les marques de griffes sur le tronc d'un arbre⁷⁶. Pour ce qui est des empreintes de pieds et de pattes dans la terre, la ressemblance est effectivement exacte entre les formes, c'est-à-dire entre le pied et son empreinte, tous les deux provenant du monde naturel. Il est également question de reproduction du référent, considérant les empreintes dans la boue comme simplement issues du référent, contrairement à l'imitation. Finalement, il y a bel et bien eu une coprésence momentanée entre le support et le référent. Il y a eu contact entre les pieds ou les pattes et la terre, mais les empreintes ne sont devenues visibles qu'au moment où le référent a mis fin au contact.

Il en est de même pour les marques de griffes sur le tronc d'arbre, à ceci près que la ressemblance pose un léger problème en ce qu'elle n'est pas exacte, car elles résultent d'un mouvement (celui des griffes descendant le long de l'arbre). C'est en ce sens que nous ne cherchons pas à trouver de simples analogies d'équivalence, car dans la réactualisation des formes, la ressemblance est importante, mais pas primordiale. En effet, la survivance de toute forme est inévitablement « lacunaire par rapport au tableau originel » (Le Maître 2015).

Toutefois, dans le cas des marques de griffes, la ressemblance perdure bien plus qu'une empreinte faite sur la terre ; bien que la terre puisse sécher et que des chercheurs aient retrouvé en Tanzanie des empreintes de pieds datant de 3,6 millions d'années (*ibid.*), néanmoins le bois est une matière qui s'altère plus difficilement que la boue ou la terre. Didi-Huberman, relevant une connotation fréquente de l'empreinte, définit également cette dernière comme ayant une certaine pérennité, durabilité, contrairement à la trace, forme qu'il qualifie comme davantage

⁷⁵ Voir annexe, images 30 à 32.

⁷⁶ Voir annexe, image 34.

éphémère (Didi-Huberman 2008, p. 27). D'ailleurs, la peinture à base de pigments naturels n'était pas la seule technique, la gravure dans la roche était également pratiquée par les artistes préhistoriques⁷⁷. Faisant également une référence directe aux marques de griffes animales en se basant sur les travaux de deux préhistoriens spécialistes de l'art paléolithique et plus spécifiquement de la grotte de Lascaux, Brigitte et Gilles Delluc, Didi-Huberman évoque la griffe comme pouvant être le résultat direct de l'animal ou d'une imitation de l'empreinte animale par l'homme (Didi-Huberman 2008, p. 49). Cette deuxième forme nous éloigne de la forme empreintée pour se rapprocher davantage de l'imitation. Le tableau des deux scientifiques, reproduit dans l'ouvrage de Didi-Huberman *La ressemblance par contact*, identifie les empreintes de pattes, de mains, mais aussi de griffes, comme des « signes préhistoriques référables à des empreintes » (*ibid.*).

Plus spécifiquement, si l'on considère la définition de l'empreinte de main *négative*, comme créant une « forme en creux », et celle de la main *positive*, comme une marque en relief, on pourrait davantage associer les empreintes de pieds ainsi que les marques de griffes sur l'arbre comme des survivances de l'empreinte paléolithique négative, car elles laissent dans un support (terre ou bois) un creux, là où le référent s'est posé (Didi-Huberman 2008, p. 27). Une autre survivance de l'empreinte négative se retrouverait aussi dans la présence d'une main, celle de Keng, couverte de boue sur le dos et relativement propre à l'intérieur (la ligne de démarcation est assez évidente) à l'image de la main de l'être humain préhistorique qui, après avoir soufflé de la peinture sur sa main apposée à la paroi se serait retrouvé avec le dos de la main coloré⁷⁸. Ceci n'est pas une survivance de l'empreinte comme telle, mais une image évoquant l'empreinte.

⁷⁷ Voir annexe, image 35.

⁷⁸ Voir annexe, image 33.

Les formes animales et leur superposition

De plus, la survivance des images du tableau préhistorique dans le film ne s'arrête pas à la survivance de l'empreinte, car plusieurs autres images du film évoquent les formes variées constitutives des fresques pariétales. Une première survivance dans le film est celle des formes animales comme le dessin du tigre⁷⁹, mais également celle de la silhouette fantomatique du buffle quittant son corps mort⁸⁰. La survivance des dessins d'animaux sur les parois des grottes est d'autant plus évocatrice dans ce deuxième exemple où la ressemblance entre la forme d'origine et sa survivance est frappante par l'importance donnée au contour de l'animal. En effet, la silhouette est définie par son contour et remplie d'une transparence blanchâtre laissant voir la jungle au travers. De façon similaire, les particularités des représentations animales de l'art pariétal se retrouvent dans le contour, dans le respect des proportions, le corps de l'animal étant soit vide, soit plein, laissant voir dans les deux cas, mais à un degré moindre dans les formes pleines, la texture et couleur de la paroi naturelle⁸¹.

La survivance s'exprime également dans la superposition des motifs, dans « une sorte d'image sur image », pour reprendre les propos de Jacques Aumont, les animaux de l'art pariétal étant souvent superposés les uns aux autres, comme l'esprit blanc du buffle est superposé à son propre corps mort⁷⁵ (Aumont 2012).

Les formes fragmentées

Une seconde survivance de la fresque originelle est liée à la représentation du corps humain par fragmentation – par exemple, les représentations partielles du corps humain, comme celles uniquement du sexe de l'homme et de la femme, ou alors, la main de l'*homme blessé* dans la grotte de Lascaux qui a seulement quatre doigts⁸² (Zaffreya 2008). Les survivances de cette fragmentation du corps humain dans le film se retrouvent dans un travail de l'éclairage nocturne où les corps, celui du personnage de Keng en l'occurrence, donnent l'impression d'être partiels, car ce qui est visible est simplement la partie éclairée et le reste

⁷⁹ Voir annexe, image 40.

⁸⁰ Voir annexe, image 36.

⁸¹ Voir annexe, image 37.

⁸² Voir annexe, image 41.

est plongé dans un noir absolu, empêchant le spectateur de distinguer la forme complète des corps⁸³. On peut aussi y voir une survivance similaire des corps fragmentés dans l'image de Keng avec une cagoule sur la tête, laissant apparaître dans l'obscurité uniquement ses yeux, comme si ces derniers étaient détachés du reste du corps⁸⁴. Dans le film *Tropical Malady*, comme dans les fresques préhistoriques, l'être humain est visible par l'intermédiaire de son empreinte, d'une représentation partielle ou hybride de son corps.

Les formes hybrides

Une troisième survivance, celle de l'hybridation du corps entre l'homme et l'animal est observable dans le dessin montrant la bête anthropomorphe⁸⁵, mais également dans la transformation du personnage de Keng, qui a lieu tout au long de la deuxième partie, mais plus spécifiquement lors de la deuxième nuit après avoir vu l'esprit du buffle : il se met alors à avancer à quatre pattes dans la jungle et à respirer avec une expiration plus forte et plus prolongée qu'à l'habitude, rappelant le souffle d'un animal⁸⁶. C'est comme si, au cœur de la jungle, les humains et les animaux se comprenaient. Par exemple, lorsque le singe prévient Keng des dangers qui le menacent. Petit à petit, la figure humaine n'est plus distinguishable, elle s'amalgame avec les autres figures de la jungle, car « une nature dévorante invite à la transmigration des âmes entre les règnes végétal, animal et humain » (Grugeau 2010/2011, p. 58). Comme nous le rappelle le fantôme-tigre dans le face-à-face final avec le soldat : « Once I have devoured your soul, we are neither animal nor human » (*Tropical malady*, 2004). L'hybridation du corps de l'homme avec celui de l'animal n'est pas sans rappeler les origines primitives de l'humanité.

L'analyse des empreintes présentes dans le film illustre l'hybridation des personnages, à l'image des empreintes de Tong découvertes par Keng qui évoluent d'une forme anthropomorphe à une forme animale. Il y a altération de la configuration originelle des fresques préhistoriques, car les figures hybrides et les empreintes faisant partie du même tableau n'y étaient pas amalgamées, alors que dans le film l'empreinte est hybride (Le

⁸³ Voir annexe, images 42 et 43.

⁸⁴ Voir annexe, image 44.

⁸⁵ Voir annexe, image 38.

⁸⁶ Voir annexe, image 39.

Maître 2015). La citation de Ton Nakajima du début du film, cité plus haut, évoque d'ailleurs cette hybridité (p. 66). À partir de cette citation, il est intéressant de citer Deleuze et Guattari parlant du *devenir-animal* : « Le devenir ne produit pas autre chose que lui-même », et plus loin « Le devenir-animal de l'homme est réel, sans que soit réel l'animal qu'il devient » (Deleuze et Guattari 1980, p. 291). Ainsi, le *devenir-animal* n'est pas une simple imitation, c'est à la fois une transformation et un retour, devenir et revenir, c'est devenir autre que soi, c'est même perdre la notion du soi. *Devenir-animal* est une perte de l'identité dans le sens de l'individu.

Les deux personnages de Keng et Tong se rapprochent effectivement d'une animalité, cette dernière ne leur étant pourtant pas étrangère, car elle est à l'origine de l'homme, elle est constitutive de la nature humaine, comme la citation de Nakajima nous le rappelle. Il est donc vrai que, si leur *devenir-animal* est réel, tous deux conservent leur corps d'homme. Nous pourrions davantage parler d'imbrication de l'animalité, d'imbrication de l'altérité, dans le corps de l'homme. À la lumière de cette réflexion, l'empreinte peut également nous paraître comme un rappel de l'animalité constitutive de l'être humain, comme un rappel de ce que nous étions aux origines.

Signification de l'empreinte au sein du film

Si la figure de l'empreinte peut paraître au spectateur une évidence dans un film où une poursuite est mise en scène, la figure de l'empreinte, et plus spécifiquement de l'empreinte comme survivance du tableau préhistorique, est pour nous un outil pour mieux comprendre et analyser le film. Ainsi, nous allons maintenant nous attarder aux pistes vers lesquelles la figure de l'empreinte nous guide, c'est-à-dire celle du dédoublement et celle du désir comme moyen de résistance. Les références aux films nous permettront de comprendre l'œuvre *Tropical malady* et *A spirit's path*, comme un tout. Nous allons procéder en reprenant deux des quatre caractéristiques de la définition de l'ordre de l'empreinte, la ressemblance et la coprésence momentanée, et en analysant ce qu'elles évoquent dans le film.

Tout d'abord, il y a l'ordre de la ressemblance qui nous rappelle que l'empreinte peut être comprise comme un dédoublement. En effet, pour reprendre une citation de Didi-

Huberman : « l’empreinte dédouble, d’une part elle crée un double, un semblable, d’autre part elle crée un dédoublement, une duplicité, une symétrie de la représentation » (Didi-Huberman 1997, p.136). Tout au long du film, Tong et Keng semblent adopter mutuellement des caractéristiques de l’autre, par exemple Tong revêt un uniforme militaire alors qu’il n’est pas dans l’armée⁸⁷ et Keng enfonce sa propre main dans l’empreinte laissée par Tong⁸⁸. Apichatpong Weerasethakul met en scène les deux personnages comme des dédoublements de l’un et de l’autre, des symétries, par exemple dans les images des deux personnages assis à quelques secondes d’intervalle au même endroit⁸⁹. Pour reprendre une réflexion d’Edgar Morin, une des caractéristiques fondamentales de la captation cinématographique est la création d’un double. Alors qu’il parle du double, qu’est l’image cinématographique, comme « l’image-spectre de l’homme », Edgar Morin écrit : « le double concentre sur lui, comme s’ils y étaient réalisés, tous les besoins de l’individu et au premier lieu son besoin le plus follement subjectif : l’immortalité » (Morin 1956, p. 33). Or l’empreinte est également une figure de l’immortalité, car les empreintes traversent le temps contrairement à leur référent. Le double, qu’il soit empreinte ou image photographique, survit. Toutefois, dans notre cas on ne parlerait pas tant de besoin, mais davantage de désir, en reprenant la citation d’Edgar Morin comme suit : *le double concentre sur lui tous les désirs de l’individu et au premier lieu son désir le plus follement subjectif : l’immortalité*. À travers sa fascination pour sa propre mémoire et pour les capacités mémorielles exceptionnelles de Boonmee, Weerasethakul exprime une fascination pour celui (humain ou non) qui traverse le temps.

L’empreinte : symbole d’une disparition

La question du désir nous mène à discuter à nouveau de la coprésence momentanée entre le référent et le support. Ce qui nous intéresse est l’idée d’un contact et d’une séparation, laissant place à la mémoire de ce contact et du désir de le retrouver. La disparition du référent occasionne un manque, il est alors possible de le désirer. Pour mieux comprendre comment l’empreinte est liée au désir, nous nous inspirons d’une idée développée dans l’ouvrage *Entre film et photographie : essai sur l’empreinte* de Barbara Le Maître. Cette idée conçoit la figure

⁸⁷ Voir annexe, image 45.

⁸⁸ Voir annexe, image 31.

⁸⁹ Voir annexe, images 46 et 47.

de l’empreinte comme un manque générateur de désir. Une des propositions faites est qu’« il n’y a pas de désir sans empreinte préalable », puisque le désir est inévitablement lié au manque (Le Maître 2014, p. 16). Lacan est cité dans l’ouvrage, rappelant que « le manque est à l’origine du désir » (Le Maître 2014, p. 29). L’empreinte est donc à l’origine du désir, mais non pas un désir entre deux éléments n’ayant jamais eu de rapport ; c’est le désir du contact originel, au moment où s’est formée l’empreinte. Plusieurs éléments du film nous rappellent cette conception du désir comme manque.

La deuxième partie du film, *A spirit’s path*, est une continuation de la relation entre Keng et Tong après leur séparation. Ainsi, le désir que Keng a de retrouver Tong fait effectivement référence à un contact déjà vécu dans la première partie, où Tong embrasse, ou plutôt lèche, la main de Keng d’une façon très sensuelle, voir même animale. La chasse à l’homme de *Tropical malady* est motivée par le désir de l’autre, désir qui augmente à chaque fois qu’une nouvelle empreinte est découverte.

Finalement, s’il est vrai qu’aucune image n’émerge du néant et que les images, comme les sociétés et les individus, sont le résultat d’une continuité historique en constante mutation, la survivance de la figure de l’empreinte nous rappelle, au-delà de l’esthétique et de l’imagination créatrice, que toute forme est également historique et culturelle. L’analogie entre les empreintes du film et celles de l’art pariétal est importante pour réfléchir la survivance de l’empreinte dans l’histoire des formes. Toutefois, au-delà de l’analogie, l’utilisation du motif de l’empreinte pour analyser *Tropical malady* nous permet de développer l’hypothèse d’un cinéma du désir, ainsi qu’un cinéma du détour, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, car l’empreinte représente à la fois la recherche de l’objet du désir, mais aussi le chemin à parcourir pour y arriver. Chemin détourné, chemin qui fait durer le désir. Le cinéma de Weerasethakul ne crie pas sa résistance, il nous la susurre à l’oreille : c’est la résistance par le désir.

La standardisation du désir

La résistance par le désir ne se limite pas à l’opposition entre désir et devoir. L’expression du désir chez Weerasethakul est en partie une force qui prend le dessus sur celle

du devoir, sans nécessairement s'y opposer, mais également une force de résistance face au désir lui-même, celui qui est standardisé et pris dans un carcan.

Le cinéma, par son caractère audio-visuel, est de manière générale un médium propice à l'expression du désir. Il permet aux images de s'imprégner dans le regard du spectateur et de devenir source de désir. Le cinéma est même concrètement, dans le cas de l'argentique, une empreinte de la lumière sur la pellicule. Comme abordé précédemment, dans le cas d'une quête, l'empreinte est une marque faite par un référent spécifique et, au même titre que l'image, elle est source de désir pour le référent. On ne désire pas le cinéma, comme on ne désire pas l'empreinte, mais ce qu'ils représentent et évoquent. À noter que nous ne considérons pas le cinéma et l'empreinte comme étant immanquablement des sources de désir, car ils peuvent évoquer des émotions variées comme l'ennui ou la frayeur, d'ailleurs peut-être moins incompatibles que l'on pense avec le désir, mais nous les voyons comme des formes qui par leur nature représentative sont particulièrement favorables à l'éclosion ou à la stimulation du désir.

Si le désir est un thème récurrent au cinéma, il n'agit régulièrement pas comme force de résistance, loin de là, mais plutôt comme force d'attraction et de divertissement. Toutefois, au cinéma, le désir à un pouvoir de résistance peut-être plus souvent qu'il n'en paraît. En effet, à plusieurs reprises dans son histoire, le cinéma a mis en scène de façon non conformiste le désir pour tenter de confronter les représentations conservatrices de celui-ci et de s'en libérer. Dans ces cas, le désir devient alors l'expression d'une force de résistance contre sa propre standardisation.

Nous pouvons nommer dans le genre certains grands classiques du cinéma, qui nous rappellent également que résistance et fictionnalisation ne sont pas incompatibles : par exemple, *Teorema* de Pier Paolo Pasolini (1968), *Boys don't cry* de Kimberly Peirce (1999), *My own private Idaho* de Gus Van Sant (1991), *Thelma & Louise* de Ridley Scott (1991), ou plus récemment *Tomboy* de Céline Sciamma (2011). Ces films, chacun à son époque, avec plus ou moins de controverse pour mettre en tête de la liste celui de Pasolini, agissent comme force de résistance face au conformisme, au conservatisme et au productivisme biologique⁹⁰.

⁹⁰ Nous parlons de productivisme biologique avec somme toute un peu d'humour, mais il est vrai qu'il y a quelque chose d'aliénant dans la production de masse, autant au niveau économique que biologique.

Ils sont sortis dans des sociétés encore divisées entre conservatisme et libéralisme, où l'homosexualité ou la bisexualité sont encore considérées par certains comme une anomalie. Les manifestations contre le « mariage pour tous » en France avant et depuis l'adoption de la loi le permettant en 2013 ou la nomination par Donald Trump de Mike Pence comme vice-président, connu pour ses positions contre le mariage de personnes de même sexe, sont des preuves qu'encore au vingt-et-unième siècle le désir est assujéti à des jugements moraux étroits, car nombreux sont ceux et celles qui ne se reconnaissent pas dans le modèle hétéronormatif (AFP 2017).

Cette normalisation du désir ne s'arrête pas à l'orientation sexuelle, mais touche également les questions d'âge, de pratiques sexuelles et de rapport au corps et à la nudité. La norme dans l'expression du désir implique souvent des gens d'un âge relativement similaire excluant les personnes âgées d'une soixantaine d'années et plus. Ce modèle fait preuve d'âgisme, comme si la sensualité des personnages d'un certain âge était taboue.

Aussi, les pratiques sexuelles et les expressions du désir se restreignent souvent à des codes préétablis. Par exemple, le baiser est l'expression emblématique du désir au cinéma, où certaines pratiques sexuelles s'imposent comme la norme par leur récurrence, comme la position dite du missionnaire où l'homme recouvre le corps de la femme de son long.

Le cadrage est également à l'œuvre dans la normalisation du désir : un cadrage faisant preuve de pudeur face à certaines parties du corps, comme les sexes par exemple, mais qui, contradictoirement, objectifie le corps de la femme d'une façon qui a régulièrement été critiquée par les théories féministes. Ce sont là des expressions socialement construites du désir, mais également des stéréotypes étroits, faisant preuve d'âgisme et de discrimination.

Se situant en opposition, pour ne pas dire résistance, à ces représentations du désir, le cinéma de Weerasethakul résiste à sa standardisation par la mise en scène d'un désir ordinaire, mais anticonformiste. Weerasethakul a lui-même vécu sa sexualité à contre-courant, comme Ruby Rich nous le relate dans l'ouvrage collectif *New Queer Cinema* en citant le cinéaste :

I knew I was gay as a child, and I knew I felt uncomfortable, but it was not a big issue for me. It's quite natural. " The real problem, he

L'homosexualité sans s'y opposer nécessairement, produit en quelque sorte une cassure radicale par rapport à la conception conservatrice de la reproduction comme l'ultime devoir du couple.

explains, is that he wasn't a transvestite. "That's the only idea that most Thai people have of homosexuality. You have to be flamboyant if you're gay. There's just one word that means both transvestite and gay in the Thai language (Ruby 2013, p. 89).

Les propos de Weerasethakul nous montrent que la standardisation ne se limite pas seulement à l'expression d'un désir hétérosexuel, mais que, au sein même de l'acceptation de l'homosexualité, il se peut qu'une classification trop restrictive s'établisse quant à ce qu'à quoi devrait ressembler un homosexuel. C'est pour cela d'ailleurs que certains homosexuels ne s'identifient pas à la communauté gaie ou lesbienne, qui parfois récrée à nouveau des stéréotypes, et c'est également pour cela que s'est répandue l'utilisation du terme de communauté LGBT (lesbiennes, gays, bisexuels et transgenres) pour ne pas se limiter à un dualisme homosexualité et hétérosexualité.

Notre raisonnement sur ce qui structure le désir nous pousse vers une résistance qui en devient politique, puisque la standardisation du désir est établie par une société politique. Ainsi l'exposition d'un désir anticonformiste au cinéma peut avoir des répercussions sociales et politiques. Rien de nouveau dans ce lien entre l'intime et le social, mais il est important de le redire dans le contexte précis de notre analyse. Didi-Huberman, dans son ouvrage *La survivance des lucioles* qui aborde les écrits de Pasolini sur l'art et la société, nous rappelle que :

Pasolini, pour sa part, avait compris depuis longtemps [...] que les formes assumées ou marginales de la sexualité impliquent ou supposent une certaine *position politique* qui ne va jamais – comme dans l'amour – sans une certaine *dialectique du désir* (Didi-Huberman 2009, p. 45).

Le désir dans l'œuvre de Weerasethakul est donc mis en scène dans toute son humanité et échappe à sa propre normalisation cinématographique. C'est un désir qui est marginal par sa représentation sans être particulièrement extraordinaire. C'est le désir de deux amants dans *Blissfully yours*, l'un faisant une fellation à l'autre et la caméra filmant la scène sans se gêner d'exposer le pénis de l'homme ; c'est une femme qui lèche la jambe cicatrisée d'une autre femme plus âgée dans *Cemetery of splendour*, scène étonnante de tendresse et de sensualité ; c'est aussi, dans *Tropical malady*, Tong qui lèche le point de Keng, expression directe du désir réprimé entre les deux hommes.

Jacques Aumont, dans son analyse du film *Tropical Malady*, revient sur cette scène où Keng et Tong se quittent. Le lien entre l'analyse de Jacques Aumont et la survivance de la figure de l'empreinte nous a semblé étonnant. En effet, après le départ de Tong qui s'enfonce dans l'obscurité⁹¹, par une image en miroir avec la scène de l'arrivée diégétique de Tong⁹², le personnage de Keng reste figé, comme pétrifié⁹³ (Aumont 2012). Cette pétrification nous rappelle la figure de l'empreinte, qui laissée seule après le contact du référent est fixe, immobile. Comme si la relation d'amour entre Keng et Tong, à l'image de la seconde partie du film, *A spirit's path*, n'allait pouvoir exister que par la mémoire, que par la figure de l'empreinte, survivance d'un amour passé duquel il ne reste que le manque, que le désir.

Le désir qui est exprimé dans la seconde partie est celui d'un être primitif – être de corps et de sensation, davantage qu'être de langage. Weerasehtakul dénude ses comédiens et les entoure d'un paysage naturel⁹⁴. Évoquant les débuts de l'humanité, et la mixité entre l'homme et l'animal, Tong marche nu dans la forêt, il s'exprime par grognements et hurlements. À ce sujet, parlant des écrits biographiques de Pasolini, Didi-Huberman parle de ce corps de l'homme nu :

Pasolini se dénudait *comme un ver*, affirmant ensemble l'humanité animale – proche du sol, de la terre, de la végétation – et la beauté de son jeune corps. Mais, « tout blanc » dans la lueur du soleil qui se lève [...] Lueur erratique, certes, mais lueur vivante, lueur de désir et de poésie incarnée. Or, toute l'œuvre littéraire, cinématographique et même politique de Pasolini semble bien traversée par de tels moments d'exception où les êtres humains deviennent lucioles – êtres luminescents, dansants, erratiques, insaisissables et *résistants* comme tels – sous notre regard émerveillé (Didi-Huberman 2009, p. 18–19).

Les lucioles utilisent la lumière comme moyen d'attraction. L'instinct de reproduction est producteur de lumière. Ces corps lucioles sont présents dans le cinéma de Weerasethakul, ces corps exprimant, grâce au désir, une résistance fragile et discrète. « Le désir devient donc un moteur de résistance » (*ibid.*, p. 11).

⁹¹ Voir annexe, image 49.

⁹² Voir annexe, image 48.

⁹³ Voir annexe, image 50.

⁹⁴ En référence également à *Blissfully yours*.

Les lucioles comme figures de résistance par le désir

Didi-Huberman, dans le livre *La survivance des lucioles*, théorise la survivance des images à partir de la métaphore élaborée par Pasolini consistant à parler des lucioles comme des figures de résistance étant en danger de disparition en raison de l'industrie capitaliste qui détruit l'habitat naturel des insectes.

Cette métaphore nous a particulièrement touchée, car en plus de positionner des non-humains comme porteurs d'une résistance, les lucioles expriment une résistance qui, à l'image du cinéma de Weerasethakul, n'est pas éblouissante, mais lumineuse. C'est la résistance qui s'épanouit dans la noirceur et qui est générée par le désir, comme la danse nocturne des lucioles qui cherchent à attirer un partenaire pour assurer la survie de l'espèce.

Toutefois les lucioles ne sont pas visibles d'un premier coup d'œil, pour les voir il faut s'éloigner des villes, des lampadaires qui projettent une lumière stérile, il faut oser s'enfoncer dans la nature. Keng dans *Tropical Malady*, se risque à cette quête, il se risque à la noirceur pour mieux voir ces esprits, ces créatures étranges, ces surgissements de résistance. Georges Didi-Huberman écrit :

Quand la nuit est au plus profond, nous sommes capables de saisir la moindre lueur, et c'est l'expiration même de la lumière qui nous est encore visible dans sa *traîne*, si ténue soit-elle. Non, les lucioles ont disparu dans l'aveuglante clarté des « féroces » projecteurs : projecteurs des miradors, des shows politiques, des stades de football, des plateaux de télévision (Didi-Huberman 2009, p. 25–26).

Vues de cette façon, les lucioles métaphorisent avec justesse la résistance par le désir. Didi-Huberman parle de certains écrits de Bataille comme d'« une danse du désir dans la nuit parisienne, un contre-sujet aux mouvements des avions et aux féroces projecteurs de la guerre en cours » (*ibid.*, p. 122). Nous pourrions en dire tout autant du travail de Weerasethakul et parler de son art comme d'une danse du désir dans la nuit thaïlandaise, un « contre-sujet » aux mouvements de la propagande politique dans le pays, au capitalisme effréné et à l'industrialisation dommageable pour la nature.

Les fantômes et la survivance du désir

Les fantômes, tout comme les lucioles, n'apparaissent pas au grand jour, ils attendent la nuit tombée pour se faire voir. Ils ne sont visibles que par celles et ceux qui osent sortir à cette heure, contre les indications du pouvoir dominant qui éclaire d'un « féroce projecteur » la nuit indocile (Didi-Huberman 2009, p. 25–26). La noirceur permet l'anonymat et la rébellion alors que les êtres et leurs ombres se confondent. C'est le lieu d'apparition des fantômes. Ces derniers résistent au passage du temps, à l'oubli. Lueurs dans la pénombre, comme les lucioles, ils évoquent l'anticonformisme : « la vie des lucioles semblera étrange et inquiétante, comme si elle était faite de la matière survivante – lumineuse, mais pâle et faible, souvent verdâtre – des fantômes. » (*ibid.*, p. 11). Âmes appartenant au passé, leurs apparitions dans le présent sont dissimulées et discrètes.

Dans le cinéma de Weerasethakul, les fantômes qui partagent l'écran avec les vivants sont des représentations visibles de la pathologie de la mémoire. Bienveillants ou non, ils existent dans cet entre-deux entre vie et mort, comme des obligations à se souvenir. Ils représentent un passé violent et blessé, celui de ces événements que l'on voudrait oublier.

Si le désir de mémoire est une force créatrice dans le cas d'Apichatpong Weerasethakul, il émerge, comme nous l'avons vu, d'un manquement quant au devoir de mémoire. Le devoir de mémoire est bien réel et, lorsqu'il « n'est pas rempli, la mémoire se venge – quitte à emprunter d'autres voies » (Bérarida 2003, p. 148). Cette vengeance chez Weerasethakul est plutôt culturelle que politique, car elle n'appartient pas aux personnages vivants de ses films, mais plutôt aux fantômes qui hantent les lieux : forêt, cimetière, hôpital ou hôtel. La vengeance est le propre des fantômes malveillants, elle est la raison de leur existence.

Continuant le parallèle avec la luciole, le fantôme, en plus d'être une figure de résistance face au temps et aux normes, est une figure animée par un profond désir. Le fantôme reste dans ce sas existentiel, justement dû à un sentiment de désir inaccompli. Weerasethakul parle du désir comme d'une chose inhérente aux esprits : « I learned that the spirit of a ghost was formed because of its desire to remain in the human dimension for emotional reasons such as anger, hate, greed, and even sometimes love » (Tiravanija 2011,

p. 31). Dans *Uncle Boonmee*, le fantôme-singe, qui est en fait une réincarnation de Boonsong, le fils de Boonmee, est à l'image de ce sentiment de quête : celle de son père qui le chercha après sa disparition, mais aussi quête personnelle du fils qui désirait comprendre l'« art de la photographie », et en apprendre davantage sur ces fantômes errant dans la nuit sauvage – ceux-ci rappelant les villageois morts dans la jungle. Finalement, Boonsong s'enfonce tellement profondément dans la forêt, qu'il se métamorphose en l'un d'eux.

L'image photographique a été associée depuis ses débuts à un univers fantomatique. Le cinéma étant un enregistrement, il est lui-même un fantôme, c'est-à-dire une réminiscence d'un temps passé. D'ailleurs le premier nom du cinéma en Thaïlande fut *nang farang*, traduisible par « théâtre occidental des ombres », faisant référence au théâtre d'ombres traditionnel thaïlandais (Chakrabongse 2001, p. 6).⁹⁵

Il n'est pas étonnant de voir dans une grande majorité des films de Weerasethakul des fantômes⁹⁶, car, à lui seul, le fantôme contient les principaux thèmes abordés dans ce travail. En plus d'être l'expression d'un désir inaccompli, le fantôme est à l'image de la mixité, entre humain et non humain par exemple : forme variable, flottante, d'apparence humaine ou animale, il a la possibilité de se métamorphoser, n'étant pas contraint par une forme physique. La mixité qui l'habite est d'autre part temporelle, alors qu'il est l'incursion du passé dans le présent. Ce surgissement du passé s'entremêle avec une dissimulation du passé prenant une forme détournée, celle, changeante, de l'esprit. Le fantôme, par son caractère d'intermédiaire, devient donc également emblématique du détour nécessaire pour aborder le passé meurtri.

C'est ce qui nous mène à passer de la résistance par le désir à la résistance par le détour, car le détour, un peu comme la noirceur qui s'insurge clandestinement face au projecteur éblouissant qui aplanit le relief du paysage, est une résistance à la ligne droite. Ligne du droit chemin, ligne du conformisme qui manque de nuances, de confrontations et de coins d'ombre permettant l'indocilité d'une lumière à la fois douce et vive qui révèle les reliefs, les cavités, les failles presque imperceptibles des murs autoritaires⁹⁷.

⁹⁵ « Western shadow theatre ».

⁹⁶ C'est le cas de ces trois films : *Uncle Boonmee who can remember his past lives*, *Mekong hotel* et *Cemetery of splendour*.

⁹⁷ Un maître zen a dit quelque chose comme ceci : le pratiquant doit avoir un maître – non pour le garder dans le droit chemin, mais au contraire pour l'aider à éviter de se laisser capter par un quelconque droit chemin. (Référence inconnue, reprise par mon père, François Lorrain)

5^E FORCE DE RÉSISTANCE : LE DÉTOUR, LE SYMPTÔME ET LE RÊVE

Le détour se fait utile et même nécessaire dans le cinéma d'Apichatpong Weerasethakul. Ici le détour se répète et se prolonge, les serpentins s'accroissent et se complexifient⁹⁸. Il prend plusieurs formes dans ses films : parfois il est représenté par l'errance des personnages, l'apparition d'un esprit, ou la mise en scène d'un rêve ou d'un symptôme. Ce sont là des représentations, des expressions détournées d'une réalité cachée. Paradoxalement, si le symptôme sert de paravent à la maladie, il la met également en évidence. Comme le rêve qui nous met face à notre inconscient, le symptôme nous oblige à questionner la source du problème et à tenter de la comprendre et de l'identifier. Didi-Huberman exprime cette idée comme suit :

Le symptôme se voile parce qu'il se métamorphose, et il se métamorphose parce qu'il se déplace. Il s'offre certes tout entier, sans rien cacher – quelquefois jusqu'à l'obscénité –, mais il s'offre comme *figure*. C'est-à-dire comme un *détour*. Et c'est le déplacement même qui autorise un « refoulé » à faire *retour* (Didi-Huberman 2002, p.303).

Comme si la métamorphose, au lieu de faire disparaître la forme originelle, la rendait d'autant plus visible en la réactualisant. Cette réactualisation est ce retour dont parle Didi-Huberman. C'est de cette façon que Weerasethakul utilise le symptôme, c'est-à-dire qu'il dévoile la présence du problème sans l'exposer directement, ce qui lui permet en fait de le mettre en évidence et de s'en approcher davantage.

Le symptôme : l'expression d'une réalité sociale refoulée

La mise en scène de personnages atteints par différents maux est donc une forme de résistance indirecte, car le symptôme est la survivance observable d'une maladie dissimulée à l'intérieur du corps. Didi-Huberman réfléchit le symptôme en lien avec la mémoire et parle de

⁹⁸ Pour reprendre une expression ici de Georges Didi-Huberman qui parle du détour et du symptôme comme un « complexe mouvement serpentin » et une « intrication non résolutive » (Didi-Huberman 2002, p. 274).

celui-ci comme étant l'expression du refoulé, c'est-à-dire de l'événement passé que l'on voudrait oublier et qui revient dans le présent par l'entremise d'un rêve, d'un esprit ou d'une souffrance qui vient déstabiliser le présent (Didi-Huberman 2002, p. 322). Le symptôme est un détour qui rend possible l'expression dans un pays où critiquer l'autorité peut mener à l'emprisonnement. Par exemple, les Thaïlandais risquent une peine d'emprisonnement de quinze ans s'ils manquent de respect envers la famille royale, et cela pour une seule infraction. Cette loi inclut même le chien du roi. En effet, un jeune homme a été arrêté en 2015 pour avoir ridiculisé Son Altesse canine sur sa page Facebook (Agence France-Presse 2015).

L'analogie temporelle permet de comparer la maladie au passé refoulé et ainsi de comparer le symptôme à sa manifestation dans le présent. Didi-Huberman développe une belle métaphore à ce sujet : « Les temps survivants ne sont pas des temps enfuis, ce sont des temps enfouis juste sous nos pas, et qui resurgissent en faisant trébucher le cours de notre histoire. Dans ce trébuchement résonne encore – étymologiquement – le mot *symptôme* » (2002, p.339). Le symptôme perturbe la continuité de l'action, il oblige les personnages à ralentir, parfois jusqu'à l'arrêt (Itt, le soldat endormi de *Cemetery of splendour*), parfois jusqu'à la mort (Oncle Boonmee).

Mais alors quels sont précisément ces symptômes ? Ceux-ci prennent plusieurs formes et sont présents dans nombre de ses films : *Blissfully yours* met en scène un immigrant sans papier, Min, qui consulte un médecin, car il est atteint d'une irritation de peau ; *Tropical malady* montre Tong qui amène sa chienne atteinte d'un cancer à l'hôpital vétérinaire ; un moine dans *Syndromes and a century* va consulter un médecin pour soulager ses douleurs articulaires et ses démangeaisons ; *Oncle Boonmee* est atteint d'une insuffisance rénale qui l'oblige à faire des traitements de dialyse quotidiens ; les soldats dans *Cemetery of splendour* sont atteints d'un trouble les plongeant dans un sommeil profond de façon soudaine ; Jen dans *Fever Room* est hospitalisée pour une chirurgie à la jambe dans le but d'en égaliser la longueur (Kick the Machine, « Fever Room »). Certaines de ces maladies sont bénignes, comme l'irritation de Min, d'autres fatales, comme l'insuffisance rénale de Boonmee, et d'autres inexplicables, comme l'étrange narcolepsie des soldats.

Pour accompagner les symptômes, Weerasethakul, dont les deux parents sont médecins, met en scène régulièrement des hôpitaux, des cliniques médicales, des services de

soins à domicile. Dans *Syndromes and a century*, tout le film se déroule dans deux hôpitaux. Ceux-ci permettent la rencontre des personnages. Ces lieux prennent vie sous le regard curieux et patient de la caméra qui les scrute dans leurs moindres détails. Si dans ce dernier film l'hôpital est le lieu d'une idylle entre les personnages, il reste surtout le lieu où les malades se croisent, qu'ils soient pauvres ou riches, jeunes ou vieux, moines ou soldats.

Dans *Cemetery of splendour* le sommeil chronique des soldats est le symptôme d'une maladie tout d'abord inconnue, mais qui est expliquée dans le film comme étant causée par l'esprit d'un roi qui hante les lieux où l'hôpital de fortune est installé, correspondant, dans un passé très lointain, à l'emplacement d'un ancien cimetière. L'hôpital est aménagé en fait dans une ancienne école, on y reconnaît encore la cour, le grand tableau d'ardoise et le bureau du professeur maintenant occupé par une infirmière. L'apprentissage s'est transformé en symptôme, faisant peut-être échos aux écoles nationales thaïlandaises imposées par l'État et un clin d'œil humoristique aux anciens élèves s'endormant peut-être eux aussi en classe, atteints malgré eux de ce symptôme tellement répandu chez les écoliers. Ainsi, dans le film, l'esprit du roi accapare les esprits de ces hommes endormis pour poursuivre le combat d'un passé lointain. À nouveau, c'est dans le passé qu'existe la cause du problème et le symptôme est la survivance dans le présent des traumatismes refoulés. En cherchant à les oublier, ces blessures passées, ces inconscients refoulés, refont surface sous une forme métamorphosée. Le cheminement est celui d'un détour. Loin d'être inutile, il est essentiel.

Le temps étiré et la somnolence du spectateur

Le rythme qui guide le cinéma de Weerasethakul est unique, c'est un rythme lent qui ne craint ni la répétition, ni l'absence de dénouement et qui laisse place à l'émerveillement face à l'ordinaire ou, à l'inverse, à la banalisation du surnaturel. L'utilisation du terme banalisation ici n'est pas négative, mais veut dire que le surnaturel se mêle à la réalité filmée d'une façon paradoxalement naturelle, qui étonne à peine les personnages. Par exemple, dans *Cemetery of splendour*, lorsque les deux déesses du temple apparaissent à Jen, elle semble tout d'abord surprise, mais rapidement se met à leur parler et les invite même à prendre le thé chez elle. Ou, dans *Uncle Boonmee*, Huay et le fantôme-singe de Boonsong étonnent la tablée

lorsqu'ils apparaissent, mais finalement s'assoient à la table et discutent avec les autres personnages.

Parfois interrompu, parfois contemplatif, comme nous l'avons décrit dans la section sur la temporalité, le temps ne se presse pas à faire avancer et développer la narration. Il s'étire de tout son long. Il n'est pas assujetti aux allées et venues des personnages. Il les devance même et se prolonge après leur passage.

Le rythme s'étire même parfois à un tel point que le spectateur se perd dans ses pensées, dans ses propres rêveries et même parfois la somnolence le gagne – envie de s'assoupir contre laquelle il ne faut lutter qu'à moitié, car le cinéaste dit à ce sujet :

I am fine when people say that they sleep through my movies. They make up and can patch things up in their own way. [...] It is not meant to be monumental but weightless. So many times I operate similarly when shooting a feature or a short piece, no matter how they will be shown. There is always an element of casualness and carelessness (Carrion-Murayari 2011, p. 14).

Pour le cinéaste, le sommeil qui emporte le spectateur quelques instants pourrait en fait être un acte contre la normalisation des attentes spectatorielles, c'est-à-dire contre l'idée qu'une histoire est nécessairement constituée d'actions participant uniquement à un but narratif déterminé. Il dit lui-même, moitié à la blague, moitié sérieusement, que le spectateur aura possiblement une meilleure expérience cinématographique si ses propres rêves se mélangent avec le film (Gijon Film Festival 2015) – comme si l'état de confusion dans lequel on se retrouve au réveil pouvait contribuer à l'étrangeté du film et au caractère onirique de certaines des scènes, par exemple la fable de la princesse dans *Uncle Boonmee* ou cette longue marche dans la forêt que font Jen et Keng dans *Cemetery of splendour* alors qu'elles s'imaginent traverser un palais. Contrairement au cinéma qui prend en otage l'esprit du spectateur cherchant à éviter à tout prix l'ennui, la temporalité des films de Weerasethakul donne au spectateur une liberté et une indépendance par rapport au film : celle de s'évader, de prendre ses distances du fil narratif pour éventuellement y revenir.

Le rêve : l'accomplissement d'un désir

Le rêve n'est pas sans nous rappeler le désir, Freud disait que tout rêve, qu'il soit pénible ou agréable, est l'accomplissement d'un désir.

Le rêve n'est pas un chaos de sons discordants issus d'un instrument frappé au hasard, il n'est pas dépourvu de sens, il n'est pas absurde ; pour l'expliquer, il n'est pas nécessaire de supposer le sommeil d'une partie de nos représentations et l'éveil d'une autre. C'est un phénomène psychique dans toute l'acception du terme, c'est l'accomplissement d'un désir. Il doit être intercalé dans la suite des actes mentaux intelligibles de la veille : l'activité intellectuelle qui le construit est une activité élevée et compliquée (Freud 1980, p. 113).

La psychanalyse nous a montré la richesse des rêves pour mieux comprendre les motivations sous-jacentes qui animent les êtres humains. Le rêve révèle des désirs qui échappent à l'observation du réel et en enrichit notre compréhension. Il nous extrait, nous éloigne, de la réalité pour mieux la comprendre, il la travestit pour en saisir sa nature. L'analyse freudienne est un bon exemple de la nécessité du détour, car le détour par le rêve est essentiel pour approfondir notre compréhension des rapports qui lient les êtres entre eux, aussi bien de ce qui lie les êtres à eux-mêmes.

Évoquant le cinéma de propagande, Jean-Louis Comolli écrit à propos du legs du cinéma qu'« [à] la longue, à l'usure, le cinéma aurait mieux tenu que les idéologies qui le voulaient à leur service. Rêvons un peu. N'est-ce pas d'ailleurs la méthode du cinéma que de transformer l'histoire en rêve ? » (Comolli 1997, p. 14). Weerasethakul utilise l'aptitude du cinéma à rêver et faire rêver comme une défense contre les idéologies. Rêver devient un moyen détourné de résistance.

Clandestinité et transmission du rêve comme forme de résistance

Le rêve a ainsi le pouvoir de nous extraire de la réalité. Il est le lieu d'une « secrète résistance », car il crée sa propre temporalité en rupture avec la réalité et devient un lieu où les idées contestataires peuvent se dissimuler⁹⁹. Non seulement Weerasethakul met en scène des dormeurs, ainsi que leurs rêves, mais il donne également au spectateur l'impression d'« un rêve éveillé », comme le fait remarquer Gérard Lefort par le titre de son article sur la performance *Fever room*, qui sera abordée dans la section suivante (Lefort 2016). Cette temporalité, toute particulière à l'œuvre de Weerasethakul, s'inspire des souvenirs et des rêves, mais n'est pas qu'une simple tentative de reproduire les uns ou les autres. Cette temporalité hybride se situe entre rêve et réalité, et entre présent et passé. Weerasethakul, parlant de son désir de saisir cinématographiquement la mémoire, dit :

Pour créer cela, il faut ajouter des éléments du présent, il ne faut pas simplement recréer le passé, il s'agit de mélanger le présent avec un temps plus ancien pour créer un nouvel espace temporel (France culture 2016).

À ce sujet et reprenant la notion d'hétérotopie développée par Foucault, Noémie Goudal, artiste contemporaine, voit dans le travail de Weerasethakul la création d'un « lieu de l'utopie physique concrète et onirique » (France culture 2016). Si le rêve peut parfois être réduit à une échappatoire, à un refuge, il est également un lieu de création, de liberté, où la métamorphose est possible. Didi-Huberman parle de « connaissance clandestine », car le rêve devient « secrète résistance » et « connaissance clandestine » dès qu'il est transmis. Il mentionne aussi le livre de Charlotte Beradt, un recueil de rêves de juifs allemands qu'elle a retranscrit alors qu'elle vivait encore à Berlin dans les années trente. Ce recueil reflète, à travers la transformation onirique, la transformation du climat social de l'époque nazie :

On comprend alors en quoi une *expérience intérieure* la plus « subjective », la plus « obscure » qui soit, peut apparaître comme une *lueur pour autrui* à partir du moment où elle trouve la forme juste de sa construction, de sa narration, de sa transmission. (Didi-Huberman 2009, p. 117).

⁹⁹ Nanterre Amandiers. 2016. « Fever Room ». En ligne. www.nanterre-amandiers.com/2016-2017/fever-room.

Et cette transmission du rêve, ce détour révélateur, justement lie à son tour le lecteur, et dans le cas du cinéma le spectateur, à la résistance, car ils sont maintenant de connivence avec l'œuvre, ils partagent un secret, celui révélé par les rêves, les symptômes, les métaphores : tous des détours. Dans le cinéma de Weerasethakul, comme dans le rêve, personne n'a le contrôle absolu du sens, ni le réalisateur, ni le spectateur. L'«indocilité du sens» est une forme de résistance, pour reprendre une expression de Jean-Louis Comolli (Comolli 1997, p. 19). L'œuvre de Weerasethakul est indocile et c'est dans cette désobéissance face aux conventions narratives et à l'impératif de divertir, qu'elle résiste non seulement à la censure en Thaïlande, mais aussi à la domination occidentale du capital sur le contenu.

6^E FORCE DE RÉSISTANCE : LA MÉTAMORPHOSE¹⁰⁰

Vers le lieu

Nous entrons dans le réseau souterrain pour prendre le RER A. Paris et son architecture haussmannienne sont derrière nous et laissent place à la modernité rectiligne et anguleuse. Nous descendons Gare de Nanterre. Devant nous, un seul café illumine la place entourée de tours qui évoquent une cité utopique composée de perspectives réfléchies. Nous nous engouffrons instinctivement dans l'une de celles-ci. Après quelques minutes de marche, à peine perceptible à première vue, un halo de lumière rouge se confond avec le brouillard. Cette lumière s'intensifie et, peu de temps après, nous arrivons devant un bâtiment massif éclairé au néon écarlate, « THEATRE DES AMANDIERS ».

Il pleut. Dix minutes avant le début de la représentation, on demande aux spectateurs de sortir du théâtre, d'emprunter un vague chemin qui contourne le bâtiment, pour finalement entrer par une porte latérale. Dans une noirceur presque totale, les spectateurs peuvent s'asseoir, soit sur quelques chaises disposées à l'arrière, soit directement au sol dans un rectangle délimité. Les corps des spectateurs sont mis à l'épreuve dans un inconfort relatif (Richard 2016). C'est à cet instant que débute Fever Room.

Description de l'expérience

Les yeux s'adaptent tranquillement à la pénombre et un écran descend du plafond. Pour ceux qui connaissent bien l'univers d'Apichatpong Weerasethakul, on reconnaît les paysages, les lieux, le pavillon dans la forêt, la rivière Mékong, la murale historique en relief, l'hôpital, les adolescents de Nabua, les personnages d'Itt (le soldat endormi dans Cemetery of splendour) et de Jenjira. On se laisse bercer par la lenteur des mouvements, par les plans fixes

¹⁰⁰ Ce chapitre, bien que modifié, provient d'un article publié en avril 2017 dans la revue *Hors Champs* : Renaud-Lorrain, Aude. 2017. « Métamorphose, symptôme et résistance » Dans *Hors Champs*, mars/avril. En ligne <<http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article688>>.

et par le regard songeur des personnages. La trame narrative est décousue. Le spectateur commence tranquillement à perdre la notion du temps.

C'est alors qu'un second écran vient se superposer à celui déjà en place et que deux autres écrans, l'un du côté droit et l'autre du côté gauche, viennent entourer l'auditoire. On assiste à une démultiplication des points de vue et de l'action (ibid.). Le spectateur est incorporé à la scénographie et prend part à ce qu'il observe en décidant de regarder d'un côté ou de l'autre. Assis au centre de ces écrans, les spectateurs deviennent des personnages de la performance.

Éventuellement, les écrans remontent et les rideaux s'ouvrent. C'est alors que nous comprenons que nous sommes en fait assis sur la scène : devant nous le spectacle immobile des gradins vides se laisse entrevoir par des éclairs de lumière, la noirceur étant toujours prédominante. Il y a un renversement de perspective. Nous sommes découverts en même temps que nous découvrons.

Un projecteur s'allume face aux spectateurs alors qu'une fumée blanche se densifie dans l'espace vaste du théâtre. Les rayons, rencontrant les particules de fumée, forment une sculpture tridimensionnelle de lumière en mouvement — prenant parfois la forme d'un immense tunnel en rotation, ou de silhouettes suspendues dans l'air ou d'une surface plane balayant l'espace de bas en haut donnant l'impression aux spectateurs d'être submergés par la masse lumineuse pour ensuite émerger de celle-ci. L'impression de tangibilité des formes est impressionnante, car la projection se déploie non sur une surface en deux dimensions, mais dans un réel espace en trois dimensions. Ce spectacle abstrait plonge le spectateur dans un état de semi-conscience mélangeant rêve et réalité.

Lorsque cette expérience prend fin, les rideaux se referment. Le triptyque d'écrans redescend. Un jeune homme cagoulé explore une grotte. Il longe les parois et les effleure de sa main, nous rappelant les empreintes primitives laissées par nos ancêtres sur la pierre. Les écrans deviennent des parois rocheuses entourant les spectateurs (ibid.). Coupe au noir, générique, nous restons tous assis encore quelques instants.

La question abordée

Fever Room est une œuvre déroutante se situant à la frontière entre le cinéma, le théâtre et l'installation vidéo. Apichatpong Weerasethakul y met en scène des processus de métamorphose divers et fait plonger le spectateur dans un état de semi-conscience où ce dernier devient victime d'une douce fièvre. Renversement et étrangeté pour défier la normalisation sociale et artistique.¹⁰¹

La question que nous nous posons dans cette dernière section est de quelle façon la perte de repères expérimentée dans *Fever Room*, ainsi que les métamorphoses mises en scène s'inscrivent dans la réflexion sur la mémoire et dans la résistance par l'art propres à l'œuvre d'Apichatpong Weerasethakul. Les images métamorphosées, présentes dans l'œuvre du cinéaste, sont des manifestations survivantes d'un refoulé ou d'un oublié. Ces métamorphoses contribuent d'une façon particulière à la résistance contre la normalisation par la manipulation du sens, de la temporalité et de la matière. Cette même résistance se retrouve aussi dans la liberté narrative et interprétative laissée au spectateur, mentionnée précédemment, et dans la collectivité créée par le dispositif scénographique.

Fever Room est une expérience difficilement classifiable : si le lieu nous laisse penser que nous sommes au théâtre, les premières images projetées nous rappellent davantage le dispositif d'une installation vidéo et la noirceur celui d'une salle de cinéma. Pourtant, dans la brève description publiée par le festival il est question de « performance-projection » (Festival d'automne à Paris 2016). Si le projecteur projette, alors qui performe ? Il y a bien entendu les acteurs filmés, mais Apichatpong Weerasethakul nous a habitués à davantage d'intrications. Il nous invite à ouvrir le champ interprétatif des images et des sons.

¹⁰¹ La performance *Fever Room* a été présentée dans le cadre du *Festival d'Automne à Paris* 2016 du 5 au 13 novembre. Elle a été présentée pour la première fois dans le cadre du Asian Arts Theatre à Gwangju en Corée du Sud le 4 septembre 2015.

Renversement de perspective

L'utilisation du mot performance évoque une variabilité, une imprédictibilité, car une performance fluctue de fois en fois et n'est jamais une réplique exacte d'elle-même. Suivant ce principe, dans *Fever Room*, ce qui performe n'est pas tant la lumière projetée, identique de fois en fois, mais les particules de fumée sur lesquelles cette lumière est projetée. En effet, la fumée se déplace librement dans l'espace. C'est également le spectateur qui performe, internalisant de façon changeante, personnelle et unique ce qu'il perçoit, premièrement par ses sens et deuxièmement en faisant sens.

Les actants de la performance

Ce sont donc les spectateurs et les particules-écran qui performent. Quel paradoxe ! Mais peut-être pas, car ce paradoxe apparent nous sert à comprendre les mécanismes de métamorphose présents dans cette œuvre et à comprendre comment ce même paradoxe déconstruit les normes cinématographiques et théâtrales. De plus, cette réflexion s'inscrit dans le courant discuté précédemment qui s'intéresse à élargir la notion d'acteurs à un réseau plus large que celui des êtres humains. Citant Bruno Latour et son ouvrage *Politics of nature*, Jane Bennett définit l'*actant*, dans ce cas-ci autant la fumée que le spectateur, comme une entité dont la *compétence est déduite de sa performance au lieu d'être énoncée avant même que l'action ait lieu* (Bennett 2010, p. viii).¹⁰² Ce qui nous intéresse dans cette définition succincte est le fait que l'on ne détermine pas le pouvoir d'action d'une entité par des présuppositions pouvant s'avérer limitatives. En effet, notre compréhension du pouvoir d'action de la fumée et des spectateurs se développe à mesure qu'on les observe performer. *Avant que l'action ait lieu*, nous n'aurions pas été portés à réfléchir de cette façon, étant habitués aux conventions performatives dualistes acteur/spectateur. Si cette définition présume que les particules de fumée peuvent elles aussi performer, elle permet d'élargir notre compréhension de l'actant au-delà de la forme humaine trop restrictive.

Comme nous l'avons souligné auparavant, Apichatpong Weerasethakul emprunte à la culture et aux croyances animistes thaïlandaises et donne aux entités non humaines, par sa

¹⁰² Traduction du texte original de Jane Bennett citant l'ouvrage de Bruno Latour, *Politics of nature*, p. 237.

façon de les filmer, une présence et même un pouvoir d'agir sur le cours des événements. S'il ne définit pas négativement les objets comme des entités qui n'agissent pas, de la même façon, il ne définit pas les spectateurs comme « la partie de l'assistance qui ne joue pas » (Didi-Huberman 2009, p. 89). Il inclut le spectateur dans le processus créatif, processus qui ne se limite pas à la production d'une œuvre et qui se poursuit jusqu'à sa réception. Dans *Fever Room*, les spectateurs prennent activement part à la performance par leurs pensées et par leur corps. Assis ou couchés au sol, plusieurs des spectateurs changent de position alternativement.

Évidemment, plus une œuvre est abstraite, plus le spectateur est libre de lui donner un sens relatif à sa propre subjectivité. Comme le fait remarquer Guillaume Richard, cofondateur et rédacteur de la revue de cinéma le Rayon Vert, dans son article « Les fièvres de la *Fever Room* », ce n'est pas l'ouverture du champ interprétatif et la participation du spectateur qui est unique à *Fever Room*, car tout spectateur, peu importe le film, participe à l'œuvre par sa présence physique et par l'interprétation qu'il ou elle en fait, « [m] ais ici, l'expérience est déplacée, matérialisée, arrachée à la relation ordinaire écran-spectateur » (Richard 2016). En effet, les spectateurs non seulement prennent la place des acteurs dans l'espace, puisqu'ils sont assis sur la scène, mais sont appelés à faire des choix en regardant l'un ou l'autre des quatre écrans. Ce dispositif incite à faire un effort supplémentaire, à « mobilis [er] plus profondément [le] corps » et l'esprit, car la seule trace de l'œuvre qui restera sera celle qui est emmagasinée dans la mémoire (ibid.). Il est interdit de prendre des photos durant la performance et outre quelques photographies officielles, il n'y a pas de documents sur lesquels repose le souvenir de l'expérience fugitive, ce qui donne au spectateur le rôle de témoin unique, même d'un spectateur à l'autre.

Plasticité de la mémoire et du sens

La mémoire des individus est en constante transformation et la description ci-haut écrite plus d'un mois après avoir assisté à la performance, n'est pas la même que si elle avait été écrite immédiatement après. Georges Didi-Huberman, abordant à travers la pensée de Nietzsche la question de la mémoire, parle de celle-ci comme d'un « matériau capable de toutes les métamorphoses ». C'est par sa plasticité, sa malléabilité que la mémoire est ce qu'elle est, qu'elle survit au temps. « La *survivance* nous a dit l'indestructibilité des traces ; la

métamorphose nous dira leur effacement relatif, leurs perpétuelles transformations » (Didi-Huberman 2002, p. 158). La mémoire d'un même événement prend des formes multiples d'un esprit à l'autre et influence différemment l'expérience du présent. Toutefois, pour que la mémoire se révèle, il faut créer un espace et un rythme susceptibles de permettre sa résurgence fantomale.

C'est ce que crée Weerasethakul dans *Fever Room*. En effet, dans les première et troisième parties, le rythme du montage se détache d'une narration linéaire pour toucher à une temporalité déconstruite plus près de celle de la remémoration. Cette déconstruction forme un ensemble non linéaire qui empêche une compréhension entière des événements, ouvrant ainsi la porte à de multiples interprétations. De la même façon, dans la deuxième partie de la performance, les images équivoques, formées par le projecteur, laissent au spectateur la liberté d'agir sur le sens.

Métamorphose du spectateur

Cette métamorphose du spectateur passif en spectateur actif nous montre l'aspect inachevé du processus de métamorphose, car chaque entité métamorphosée conserve l'empreinte de sa forme d'origine. C'est-à-dire que le spectateur devenu acteur regarde et agit tout à la fois. D'ailleurs, réfléchissant sur la nature des images, Georges Didi-Huberman se dit en accord avec Sartre lorsqu'il défend que l'image n'est pas une chose, mais un acte et qu'il faille « répondre à cet acte avec un autre acte, le regard »¹⁰³. C'est le repositionnement de l'image dans son contexte qui nous permet de la comprendre comme un acte et il en est de même pour le regard. En contextualisant le spectateur, plus qu'un acteur ou qu'un simple spectateur, il devient acteur-spectateur. D'une façon similaire, les prochaines métamorphoses évoquées dans ce texte seront toujours partielles et produiront des formes mixtes.

En plus d'être acteur, le spectateur se transforme également en surface de projection. Il occupe la place de l'écran et devient lui-même un écran. Au même titre que l'acteur-spectateur, le spectateur-écran est possible par une permutation dans l'espace. Concrètement, dans la deuxième partie de *Fever Room*, l'auditoire fait face aux gradins. Cette permutation

¹⁰³ Didi-Huberman, Georges. 2016. Entrevue radiophonique sur France culture.

produit un sentiment d'étrangeté, car l'acteur-spectateur fait face à sa forme initiale, le spectateur — forme également absente, car les gradins sont vides. Il y a donc une multiplication des identités qui déstabilise, mais en même temps stimule l'acte de regarder.

Écrivant sur le travail d'Apichatpong Weerasethakul, Pascale Cassagnau décrit bien ces processus de métamorphose affectant également les personnages de ses films : « La progression en tour d'écrou [...] organise la rotation des figures, par permutation et transformations des identités, des places et positions des personnages par négociations, entre les vivants, les morts et les divinités, en métamorphose perpétuelle » (Cassagnau 2016). En effet, la forme est mixte en raison du caractère partiel, mais également perpétuel de la métamorphose. Parfois une forme métamorphosée se transforme en une nouvelle forme, comme l'acteur-spectateur en spectateur-écran, parfois elle revient à sa forme originelle, comme l'évoquent les trois différentes parties de la performance, dont la troisième est un retour à la scénographie initiale (triptyque d'écrans).

Métamorphose du cinéma

Pour ce qui est de la partie centrale de la performance, alors que les spectateurs font face au projecteur, c'est également le médium cinématographique qui se métamorphose. Apichatpong Weerasethakul, sans utiliser aucune innovation technologique, transforme le cinéma à l'origine bidimensionnel en forme tridimensionnelle. Cette métamorphose est toujours mixte, car le cinéma reste ce qu'il est à son origine, c'est-à-dire une projection, mais c'est la permutation de l'auditoire, la multiplication des écrans et la métamorphose de la surface (devenue particules de fumée et spectateurs), qui rendent possible cette métamorphose du bidimensionnel au tridimensionnel. Pour Weerasethakul, *Fever Room* est une œuvre cinématographique, mais aussi une déconstruction du cinéma en ses différentes constituantes¹⁰⁴.

Cette déconstruction révèle particulièrement une de ces constituantes : la lumière. Lors de la projection frontale, ce n'est pas une image figurative qui est perçue en premier lieu, mais la lumière comme telle. Au cinéma la perception de l'image précède ou même occulte la

¹⁰⁴ Apichatpong Weerasethakul & Noémie Goudal, 2016. Entrevue radiophonique sur France Culture.

perception de la lumière, alors que dans le cas de la projection tridimensionnelle en cause ici, la perception de la lumière vient avant l'image. Le spectateur est tout d'abord aveuglé par la lumière et par la suite il prend conscience de l'image formée par celle-ci : abstraite, d'allure irréelle et troublante par sa tangibilité factice.

C'est alors qu'il y a métamorphose de l'invisible en visible. Weerasethakul parle de la fumée comme d'une forme libre qui active l'espace normalement invisible séparant le projecteur de l'écran (ibid.). Mais tout cela n'est possible que parce que la lumière révèle à son tour la fumée formant ainsi des sculptures lumineuses nous rappelant l'origine fantasmagorique du cinéma. Ces sculptures ont une forme nette et délimitée par la lumière, mais sont constituées d'une matière volatile et mouvante, la fumée. Celles-ci se métamorphosent dans le regard du spectateur, formant parfois une image, parfois une brume ou un nuage. C'est la transformation de la lumière qui provoque ces « changements d'identité » (ibid.). L'action est double, à la fois la fumée révèle la lumière, et la lumière révèle la fumée. C'est la rencontre des deux qui permet la création et la transformation des formes.

Ces métamorphoses expriment « la porosité des espaces réels et imaginaires » (Cassagnau 2016). Par opposition à une logique binaire, les deux s'entremêlent pour finalement devenir indifférentiables. Nous pouvons ici faire un rapprochement avec le rêve, car c'est en ce sens que, dans cette projection-performance, nous avons l'impression de rêver tout en étant conscients. L'expérience est trop vraie pour être un rêve, mais ce que nous voyons est trop fantasmatique pour être la réalité.

La fièvre comme remède

Fever Room, à l'image du symptôme, est ce *mouvement complexe*, « cette intrication non résolutive, cette non-synthèse », pour reprendre les mots de Didi-Huberman cité précédemment, car cette œuvre refuse d'être le développement d'un sens imposé (ibid., p. 274)¹⁰⁵. Comme en laisse deviner son titre, le spectateur expérimente une sorte de fièvre

¹⁰⁵ Citation complète : « Le symptôme nommerait ce complexe mouvement serpentin, cette intrication non résolutive, cette non-synthèse que nous avons précédemment abordés sous l'angle du *fantôme*, puis du *pathos*. » (Didi-Huberman 2002, p. 274)

fictive, un délire sensoriel. Des images se métamorphosent en hallucinations spectrales. Des corps sont parfois distinguables dans la fumée, mais ils sont translucides, imprécis et flottants.

Ces formes ne sont pas survivantes, elles n'ont pas à proprement parler survécu au temps, car elles ont été produites récemment. Toutefois elles évoquent par l'artifice la survivance d'un temps passé : « La forme survivante, au sens de Warburg, ne survit pas triomphalement à la mort de ses concurrentes. Bien au contraire, elle survit, symptomatiquement et fantomalement, *à sa propre mort* » (ibid., p. 67). Ces formes ne sont ni des images ni des hallucinations, elles se situent dans un entre-deux, stimulateur de l'imaginaire.

Cette *chambre de fièvre* remplie de fumée dans laquelle Weerasethakul nous invite rappelle les tentes de sudation des autochtones d'Amérique. La tente de sudation est un remède qui purifie le corps et l'esprit et sert autant à prévenir la maladie qu'à la guérir (Bucko 1998, p. 212). Weerasethakul nous offre un remède qui nous extrait du monde pour à la fois mieux y revenir et mieux y résister.

Se distancier des normes narratives

Étrangeté et immersion profonde

Toutes ces métamorphoses¹⁰⁶ rejettent ou du moins questionnent la façon de faire, la façon d'exposer et de projeter habituelle, et mettent le spectateur dans un inconfort suscitant en lui un sentiment d'étrangeté propice à l'éclosion d'une réflexion. C'est-à-dire que le spectateur sort de sa zone de confort et qu'il est, par le fait même, appelé à se poser des questions justement sur ce confort et sur la façon dont il réagit à ces nouvelles formes d'expérimentation. Cette réflexion s'initie davantage après la performance, car durant celle-ci, ces métamorphoses agissent fortement sur les sens et donnent lieu d'abord à des pensées, impressions et souvenirs fugitifs, plus qu'à des réflexions à proprement parler.

En effet, durant l'expérimentation de *Fever Room*, le spectateur n'est pas amené, ou du moins pas directement, à réfléchir sur sa condition de spectateur, il est plutôt transporté dans

¹⁰⁶ Métamorphoses mentionnées : métamorphose du cinéma bidimensionnel en image tridimensionnelle, métamorphose du spectateur en acteur et en écran, métamorphose du médium-projecteur en sujet, métamorphose de l'invisible (air/particules) en visible (sculpture lumineuse), métamorphose des images en souvenirs.

un univers hypnotique qui l'accapare au niveau sensoriel et qui l'extirpe du peu de narration qui s'était installé dans la première partie. Si ce refus d'une narration conventionnelle peut faire échos aux effets de distanciation, la projection tridimensionnelle semble avoir un effet opposé, car elle plonge le spectateur dans une immersion profonde. L'objectif du cinéaste n'est pas « de révéler les rouages de notre position de spectateur » comme tel, mais d'inviter ce dernier à aller au-delà de ces rouages et à expérimenter différemment (Richard 2016).

Liberté et subjectivité du spectateur

Par l'abstraction des formes et le rythme lent, *Fever Room* invite l'acteur-spectateur à s'abandonner et paradoxalement à participer à sa propre hypnose. C'est-à-dire que l'état de semi-conscience provoqué par la projection frontale est alimenté par les réminiscences et les pensées personnelles des spectateurs. Cette traversée songeuse est libre et n'impose pas de carcan interprétatif. Le spectateur tombe dans un état méditatif dans lequel il ne doit ni développer une réflexion cohérente ni rejeter les pensées qui traversent son esprit.

Le souvenir de la performance peut donc être relativement différent d'une personne à l'autre. Le rêve comme le souvenir produit des images parcellaires. Au réveil, le rêve est parfois vague, imprécis et peut s'entremêler avec la réalité. De façon similaire, le souvenir est une forme hybride et subjective mélangeant le souvenir personnel, l'imagination et les récits extérieurs. Comme le fait remarquer Weerasethakul, le souvenir se transforme avec le temps et il n'existe pas de vérité unique, pas même pour un seul individu¹⁰⁷. Par exemple, le souvenir de la performance, contrairement au rêve que nous vivons seuls, permet un échange avec les autres spectateurs qui nous éclaire sur la façon dont les images survivent dans l'esprit de chacun.

Si l'expérience est personnelle, elle n'est pas individuelle, car elle est influencée par la collectivité de spectateurs assis, pour la plupart, près les uns des autres à même le sol, sans chaise délimitant l'espace de chacun. Ce qui est curieux, c'est que, même si une grande partie des images retenues par chacun recoupe celles des autres, certaines nous échappent. Par exemple, face à une même image d'un tunnel lumineux, alors que j'ai expérimenté un

¹⁰⁷ Apichatpong Weerasethakul & Noémie Goudal, 2016. Entrevue radiophonique sur France Culture.

sentiment extatique, un autre spectateur m’a fait part de son angoisse, car cette même image lui faisait penser à l’expérience transitoire de la mort. C’est principalement parce que *Fever Room* ne repose pas sur une narration traditionnelle que les souvenirs de chacun peuvent être étonnamment différents.

En Thaïlande

Oser se distancier du schéma narratif unidirectionnel a une signification bien particulière puisqu’il est question d’Apichatpong Weerasethakul, de la Thaïlande et de la mémoire. En effet, la Thaïlande est un pays connaissant une corruption et une instabilité politique notoires. Entre 1932 et 2014, le pays a subi 19 coups d’État, dont 12 ont effectivement mené à une prise du pouvoir par les putschistes (Philip 2014). Le dernier date de 2014 alors que l’armée prend le contrôle du pays. Depuis les manifestations politiques sont interdites, le droit d’expression est réprimé et même publiquement « le chef de la junte menace de faire fermer les médias critiques » (Philip 2015). Comme mentionné précédemment, l’armée réprime les soulèvements de militants gauchistes ou simplement d’opposants au régime monarchique.

Weerasethakul compare le peuple thaïlandais subissant la censure et le despotisme de ses dirigeants avec l’allégorie de la caverne de Platon : « l’ombre constitue la réalité dans l’esprit de certains. En Thaïlande nous avons un nuage qui nous sépare de l’information et de la vérité, cela est frustrant lorsqu’on a une opinion différente et que l’on veut développer un récit »¹⁰⁸. Si Weerasethakul ne s’intéresse pas directement à la conservation d’images d’archives, il est question dans son œuvre de résistance à l’oubli par la création de traces autres que celles laissées dans les livres d’histoire officiels. Pour Didi-Huberman, « l’image est un opérateur temporel de survivances – porteuse à ce titre d’une puissance politique relative à notre passé comme à notre “actualité intégrale”, donc à notre futur » (Didi-Huberman 2009, p. 102). Comme abordé dans la première partie, l’image est dans son essence un pont entre différentes temporalités, car elle relie le moment passé de la prise de vue, à celui où elle est observable dans le présent comme objet, ce dernier permettant à l’image de survivre et ainsi d’appartenir également au futur. Puisqu’elle survit, l’image a le pouvoir de transmettre

¹⁰⁸ Apichatpong Weerasethakul & Noémie Goudal, 2016. Entrevue radiophonique sur France Culture.

et, par cette transmission, d'agir comme force mémorielle qui révèle tout un sous-texte qui l'habite.

Par le fait qu'il cherche à « développer un récit » différemment de ce qui se fait dans le cinéma populaire, tout en s'appropriant certains codes de la télévision et du cinéma thaïlandais, Weerasethakul produit une œuvre qui résiste à l'oubli en créant des images et des souvenirs alternatifs. Par la liberté qu'il laisse au spectateur, il produit une œuvre qui résiste à l'homogénéité du discours en permettant une pluralité d'interprétations.

L'expérience : résistance à la normalisation

Finalement, les métamorphoses déstabilisent et libèrent les formes des codes qui les définissent préalablement. Les formes hybrides qui en résultent résistent clandestinement, sans grand fracas, en questionnant l'ordre établi des formes homogènes. *Fever Room* est une œuvre qui résiste à la normalisation de l'art et de la culture — résistance s'exprimant par la mise en scène de métamorphoses, car ces dernières refusent d'adhérer aux conventions narratives. Dans l'œuvre d'Apichatpong Weerasethakul, le spectateur secrètement acteur et l'acteur secrètement dormeur, cogitent inconsciemment les bases d'une utopie future.

Plus qu'un événement ou un spectacle, c'est une expérience que propose Apichatpong Weerasethakul. L'expérience est « vécue » et implique nécessairement un avant et un après pour celle ou celui qui la vit, contrairement au spectacle et à l'événement. Elle est définie, entre autres, comme le « fait [...] de développer la connaissance des êtres et des choses par leur pratique et par une confrontation plus ou moins longue de soi avec le monde » (TLFi). L'expérience sème toujours quelque chose, elle est le début ou la poursuite d'une réflexion ou l'acquisition d'une connaissance. Citant Agamben, Georges Didi-Huberman parle du manque d'expériences vécues au quotidien :

L'homme moderne rentre chez lui le soir épuisé par un fatras d'événements – divertissants ou ennuyeux, insolites ou ordinaires, agréables ou atroces, - sans qu'aucun d'eux se soit mué en expérience. C'est bien cette impossibilité où nous sommes de la traduire en

expérience qui rend notre vie quotidienne insupportable (Didi-Huberman 2009, p. 64)¹⁰⁹.

Un événement qui n'offre pas d'expérience laisse les personnes fondamentalement vides. C'est cette vacuité qui menace la culture. C'est en ce sens que l'art doit offrir une expérience qui dépasse le spectacle, car ce dernier, lorsque son objectif ultime est le divertissement, exclut la puissance réflexive et participative des spectateurs/expérimentateurs. Pour Georges Didi-Huberman il est donc impératif de

[chercher] les expériences qui se transmettent encore par-delà tous les « spectacles » achetés et vendus autour de nous, par-delà l'exercice des règnes et la lumière des gloires. Nous sommes « pauvres en expérience » ? Faisons de cette pauvreté même – de cette demi-obscurité – une expérience (Didi-Huberman 2009, p. 109).

Nous voici au cœur de *Fever Room*, dans cette demi-obscurité où les lucioles, celles d'un art qui remet en cause la doctrine et le conformisme, offrent un éclairage ponctuel, offrent une réelle expérience où l'intime et le collectif s'associent en tant que force de résistance.

¹⁰⁹ Didi-Huberman citant l'ouvrage Agamben, *Enfance et histoire*.

CONCLUSION

Cette demi-obscrité, fréquente dans le cinéma de Weerasethakul¹¹⁰, est à l'image de notre volonté de dépasser la binarité, de rechercher la complexité et de refuser un raisonnement se basant sur une opposition dichotomique des concepts. Les six forces de résistance analysées ont en commun le pouvoir de complexifier la réalité filmée par deux types d'approche, ou pourrait-on dire, de formes : le détour et la pluralisation.

La pluralisation, comprise comme la prise en compte d'une pluralité préexistante ou comme la multiplication des perspectives adoptées, est observable principalement dans les trois premières sections de ce travail : la première section décrit une résistance par la cohabitation de plusieurs temporalités dans une même réalité, la deuxième aborde la mise en scène d'êtres dominés par un processus créatif inclusif, et la troisième traite d'une sensibilité propre au cinéma qui permet l'inclusion des puissances animistes et de la reconnaissance de leur participation dans les interactions sociales et artistiques. Dans ces trois cas, il y a multiplication des intervenants et une diversification des perspectives.

Si les premières sections semblent s'orienter vers une logique de pluralisation, les dernières sont plus directement associées au thème du détour. Il est question ici de la quatrième section questionnant la résistance par le désir à travers l'empreinte et les apparitions fantomatiques, de la cinquième abordant le symptôme et le rêve, ainsi que de la sixième sur la métamorphose. L'empreinte, le fantôme, le symptôme, le rêve et la métamorphose sont toutes les cinq des formes de détour que l'on comprend comme des représentations d'une signification ou d'un référent caché, refoulé ou disparu.

Toutefois, il n'y a aucune réelle séparation entre les trois premières sections et les trois dernières. Par exemple, la figure de l'empreinte comme la figure métamorphosée résultent d'une mutation de la matière qui implique à la fois une multiplication des identités et des formes, et la représentation détournée d'une forme préalable. Ainsi, le détour et la pluralisation s'entremêlent au sein des mêmes forces de résistance.

¹¹⁰ Cette demi-obscrité est présente dans *Fever room*, mais également dans *Tropical Malady*, *Syndrome and a century*, *Uncle Boonmee* et *Cemetery of splendour*.

De plus, le détour et la pluralisation sont toutes deux des formes de complexification. La complexification se trouve être un acte de résistance qui englobe tous les autres. En effet, la complexité résiste aux dangers du raccourci, de la simplification à outrance. Le pouvoir de complexifier correspond à la volonté d'enrichir notre analyse, non pas d'une complexité fictive et inventée, mais de cette complexité constitutive du social et par le fait même de l'art.

C'est ce que notre parcours, à travers l'œuvre de Weerasethakul, nous a permis de retenir : le détour et la pluralisation des perspectives sont nécessaires. Cette thèse de maîtrise, cherchant à atteindre une connaissance spécifique de l'œuvre du réalisateur et du regard cinématographique qu'il offre sur le monde, n'est peut-être en fait qu'un détour. Un détour intellectuel, réflexif et personnel. Un détour d'une centaine de pages pour finalement arriver à ces dernières lignes et comprendre, et encore seulement partiellement, le chemin parcouru.

« Le film est une expérience d'apprentissage » (Pirelli HangarBicocca 2013, 19 mars). Rien d'étonnant dans ce que Weerasethakul avance, mais cela nous permet encore de nous poser la question du spectacle et de l'expérience, car apprendre et expérimenter c'est se transformer. Encore là rien de surprenant, mais ce qui étonne c'est l'intensité avec laquelle Weerasethakul aborde, sans demi-mesure, la création comme étant une série de constantes transformations : « Tout le processus de création est celui d'une transformation, la [sienne], celle du format, du médium, de l'expérience et du point de vue » (Pirelli HangarBicocca 2013, 25 mars). La transformation implique un renouveau, mais aussi une perte, une disparition. À ce propos, la mémoire est une transformation, une réactualisation du passé, chargée à la fois de souvenirs, mais aussi d'oubli.

Ainsi, le cinéma par sa capacité à capter, à enregistrer nous donne le moyen de nous souvenir, mais aussi le moyen de résister à une interprétation de l'histoire qui considère comme des faits véridiques la subjectivité des vainqueurs, ou pourrait-on dire des dominants. L'acte artistique qui est celui du cinéma permet aux images de survivre, d'exister à travers le temps. L'art étant un véhicule de survivance, il en devient un acte de résistance, car survivre c'est résister. Se transformer c'est résister. Se complexifier c'est résister. Ces phrases résonnent dans toute la cinématographie de Weerasethakul et rejoignent avec force la poésie et la fantaisie constituant son œuvre.

Alors que certains tentent d'effacer les traces des disparitions, aussi bien que les disparus eux-mêmes, Weerasethakul met en scène cette disparition même en s'attardant aux dernières empreintes évanescentes, parfois même invisibles, à l'image du palais de *Cemetery of splendour*. Jacques Rancière nous le rappelle dans son texte *L'inoubliable* : l'art doit relever un défi de taille, celui de « présenter le processus de la production de la disparition au regard même de sa disparition » (Rancière 1997, p. 65). Suite à l'horreur des camps, l'art est le seul à pouvoir aborder les profondeurs monstrueuses malheureusement trop humaines, parce que, selon Rancière, « [l'art] est toujours le présent d'une absence, parce que c'est son travail même de donner à voir un invisible, par la puissance réglée des mots et des images, joints ou disjoints, parce qu'il est ainsi seul propre à rendre sensible l'inhumain » (*ibid.*, p. 66). C'est cette sensibilité caractéristique du cinéma de Weerasethakul qui révèle toute la force et l'altruisme de son cinéma.

Nous sommes peut-être finalement arrivés au cœur de l'œuvre de Weerasethakul. Mais en fait où sommes-nous vraiment ? Nous sommes dans l'invisible et l'étrangeté qui nous constituent, qui nous habitent. Comme écrivit Henri Bosco : « Ne sommes-nous pas, comme le fond des mers, peuplés de monstres insolites ? » Weerasethakul ne cesse d'investiguer les profondeurs de l'homme et des choses. Pour le faire, il met en scène ces monstres, s'avérant parfois plus insolites qu'effrayants, et qui se laissent découvrir par le cinéma qui les révèle. Comme mentionné précédemment, c'est la force du cinéma que de nous permettre de nous familiariser avec l'étrangeté. Étonnamment, Weerasethakul le fait aussi avec un grand sens de l'humour qui parsème ses films, prenant parfois des tangentes burlesques alors que des fantômes rejoignent la table des convives, que deux déesses se font inviter à prendre le thé, qu'un homme s'endort d'un seul coup dans son assiette, ou lorsque le cadre filmant une statue de deux amoureux laisse apparaître par un panoramique latéral deux squelettes dans la même position, ainsi qu'un socle vide — sûrement un clin d'œil ironique au passage du temps.

BIBLIOGRAPHIE

- ARENDT, Hannah. 2006 [1961]. *Between past and future*. New York : Penguin books.
- BÉDARIDA, François. 2003. *Histoire, critique et responsabilité*. Bruxelles : Éditions Complexe ; [Paris] : IHTP CNRS.
- BENNETT, Jane. 2010. *Vibrant matter : a political ecology of things*. Durham ; London : Duke University Press.
- LE BISSONNAIS, Claudie (dir.). 2007. *Mémoire(s) plurielle(s) : cinema et images, lieux de mémoire ?*. Grâne : Créaphis.
- BUCKO, Raymond A.. 1998. *The Lakota ritual of the sweat lodge: History and contemporary practice*. Lincoln : University of Nebraska Press.
- CARRION-MURAYARI, Gary. 2011. " Interview with Apichatpong Weerasethakul". Dans Gary Carrion-Murayari et Massimiliano Gioni (ed.), *Apichatpong Weerasethakul*, p. 10-14. New York : New Museum.
- CHAKRABONGSE, Narisa (dir.). 2001. *A Century of Thai Cinema*. London : Thames & Hudson.
- COMOLLI, Jean-Louis. 1997. « Le miroir à deux faces ». Dans *Arrêt sur histoire*, p. 11-45. Paris : Centre Georges Pompidou.
- COOK, Pam. 2005. *Screening the past : memory and nostalgia in cinema*. London ; New York : Routledge.
- COOREN, François. 2010. *Action and agency in dialogue : passion, incarnation and ventriloquism*. Amsterdam; Philadelphie : John Benjamins Pub. Company.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. 1980. *Capitalisme et Schizophrénie : Mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit.
- DESCOLA, Philippe. 2010. *Diversité des natures, diversité des cultures*. Paris : Bayard.
- DIDI-HUBERMAN, Georges.
(dir.). 1997. *L'empreinte*. Catalogue d'exposition. Collection : Procédures. Paris : Éditions du Centre Pompidou.
2001. *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*. Paris : Éditions de Minuit.
2002. *L'image survivante*. Paris : Les Éditions de Minuit.
2008. *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris : Éditions de Minuit.
2009. *La survivance des lucioles*. Paris : Éditions de Minuit.
2012. *Peuples exposés, peuples figurants : l'œil de l'histoire, 4*. Paris : Éditions de Minuit.
2014. *Essayer voir*. Paris : Éditions de Minuit.

ELIADE, Mircea.

1971. *La nostalgie des origines : méthodologie et histoire des religions*. Paris : Gallimard.

2008 [1957]. *Mythes, rêves et mystères*. Paris : Gallimard.

EPSTEIN, Jean. 1946. *L'intelligence d'une machine*. Version numérique produite dans le cadre de la collection « Les classiques des sciences sociales », Université du Québec à Chicoutimi. À partir de l'édition originale du livre, Paris : éd. Jacques Melot.

FREUD, Sigmund. 1980 [1926]. *L'interprétation des rêves*. Paris : Presses Universitaires de France.

GARNEAU, Michèle.

2007. « Cinéma, communauté, appareil : réflexion à partir de *Close-up* d'Abbas Kiarostami et *Salam Cinema* de Moshen Makhmalbaf ». Dans *Appareil et intermédialité*, p. 75 à 95. Paris : Harmattan.

2009. « Ce qui nous rattache au temps : le réveil du passé chez Pierre Perrault et Fernand Dumont ». Dans *Traversées de Pierre Perrault*, p. 109 à 138. Montréal : Fides.

GRABOWSKY, Volker. 1995. *Regions and national integration in Thailand, 1892-1992*. Wiesbaden : Otto Harrassowitz. En ligne.

<<https://books.google.ca/books?id=FnuGAYNT2bUC&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false>>

HAFFNER, Sebastian. 2003 [2000]. « Histoire d'un Allemand » traduit de l'allemand par Brigitte Herbert. Actes Sud : Paris.

INOUYA, Ryan. 2011. “ Apichatpong Weerasethakul : In Time”. Dans Gary Carrion-Murayari et Massimiliano Gioni (ed.), *Apichatpong Weerasethakul*, p. 18-27. New York : New Museum.

KOHN, Eduardo. 2013. *How forests think : toward an anthropology beyond the human*. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press.

LATOUR, Bruno.

2004. *Politics of nature: how to bring the sciences into democracy*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press

2005. *Reassembling the social: An introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford : Oxford University Press.

LE MAÎTRE, Barbara.

2004. *Entre film et photographie : essai sur l'empreinte*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes.

2015. *Les formes empreintées*. Séminaire de Master 1, donné à Paris 3. Janvier à mai.

- MORIN, Edgar. 1956. *Le cinéma ou l'homme imaginaire : essai d'anthropologie*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- PHILIPPS, Lisa. 2011. « Foreword ». Dans Gary Carrion-Murayari et Massimiliano Gioni (ed.), *Apichatpong Weerasethakul*, p. 6-7. New York : New Museum.
- PHONGPAICHIT, Pasuk et Chris BAKER. 2014. *A History of Thailand*. 3^e éd. Port Melbourne : Cambridge University Press.
- QUANDT, James (ed.). 2009. *Apichatpong Weerasethakul*. Vienna : SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien.
- RANCIÈRE, Jacques. 1997. « L'inoubliable ». Dans *Arrêt sur histoire*. Paris : Centre Georges Pompidou.
- RICH, B. Ruby. 2013. "Apichatpong Weerasethakul's Tropical Malady" Dans *New Queer Cinema*, pp. 88-91. Durham and London : Duke University Press.
- RICŒUR, Paul. [1998] 2008. « Histoire et mémoire ». Dans *De l'histoire au cinéma*, p. 17 à 28. Paris : Complexe.
- ROBERT, Paul. 1990. Deuxième édition. *Le Grand Robert de la langue française*. Paris : Les Dictionnaires Robert.
- THOMAS, Edward J. éd. 1949. *Les écrits primitifs du Bouddhisme*. Traduit de l'anglais par S. Glachant. Paris : Adyar.
- TIRAVANIJA, Rirkrit. 2011. "Ghosts in the projector". Dans Gary Carrion-Murayari et Massimiliano Gioni (ed.), *Apichatpong Weerasethakul*, p. 30-36. New York : New Museum.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Batalha. 2009. *Métaphysiques cannibales : lignes d'anthropologie post-structurale*. Paris : Presses universitaires de France.

Articles de périodique

- GRUGEAU, Gérard. 2010/2011. « La continuité de l'esprit ». *24 Images*, n° 150 (décembre 2010 et janvier 2011), p. 58-59.
- LEFORT, Gérard. 2016. « Un rêve éveillé ». *Les Inrockuptibles*, n° 1094 (16 novembre).
- DE LORIMIER, Julie. 2013. « Apichatpong Weerasethakul : les réincarnations du cinéma ». *24 images*, n° 162, pp. 29-33.
- RÖMERS, Holger. 2005. "Creating his own cinematic language : An interview with Apichatpong Weerasethakul". *Cineaste* (automne), pp. 42-47.
- WEERASETHAKUL, APICHATPONG. 2006. « Carnet d'un cinéaste ». *Cahiers du cinéma* (décembre).

Ressources électroniques

AGENCE FRANCE-PRESSE

2015. « Thaïlande : insulter le chien du roi vaut prison ». En ligne. *Le Figaro*, 15 décembre. <http://www.lefigaro.fr/flash-actu/2015/12/15/97001-20151215FILWWW00098-thaïlandeinsulter-le-chien-du-roi-vaut-prison.php>.
2017. « Face à l'administration Trump, la communauté LGBT angoissée ». En ligne. *Le Parisien*, 23 janvier. www.leparisien.fr/flash-actualite-monde/etats-unis-la-communaute-lgbt-angoisee-face-a-l-administration-trump-23-01-2017-6606843.php.

ALBERA, François, François AMY DE LA BRETÈQUE, Laurent LE FORESTIER et Michèle LAGNY. 2013. « Dialogue avec Antoine de Baecque sur *l'Histoire-caméra* ». En ligne. Dans *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 1er juin. <http://1895.revues.org/3851>.

ANIMATE PROJECTS.

2010. Entrevue filmée. “ Apichatpong Weerasethakul : A letter to Uncle Boonmee”. En ligne. Publiée le 23 novembre. <https://www.youtube.com/watch?v=7EWwQH-FJeU>. Consultée le 22 février 2017.
2011. Entrevue filmée. “ Apichatpong Weerasethakul on Primitive and Uncle Boonmee”. En ligne. Publiée le 14 février. www.youtube.com/watch?v=bOGsw7rnOR8. Consultée le 22 février 2017.

AUMONT, Jacques. 2012. Cours de cinéma filmés. « Tropical Malady, d'Apichatpong Weerasethakul ». En ligne. Publié le 13 mars par le *Forum des images*. www.dailymotion.com/video/xpfb6b_tropical-malady-d-apichatpong-weerasethakul-jacques-aumont_shortfilms. Consulté le 5 juillet 2016.

BERT, Jean-Philippe. 2002. « Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* ». En ligne. Questions de communication. <http://questionsdecommunication.revues.org/7290>.

BRITISH FILM INSTITUTE. 2010. Entrevue filmée. “ Apichatpong Weerasethakul : Phantoms of Nabua”. En ligne. www.bfi.org.uk/live/video/374.

CASSAGNAU, Pascale. 2016. *Apichatpong Weerasethakul, Théorie des objets personnels (Une esthétique de l'effet spécial)*. Application i-book. Edition Trafik.

COMER, Stuart. 2010. « Apichatpong Weerasethakul : Primitive ». En ligne. Citation provenant d'une déclaration non publiée datant de septembre 2008. Tate. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/weerasethakul-primitive-t13564>.

CUJO. “ The project”. En ligne. <http://www.cujoguide.com/>. Consulté le 5 janvier 2017.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2016. Entrevue radiophonique avec Adèle Van Reeth. En ligne. « Que faire des images d'Auschwitz ? ». Dans *Les nouveaux chemins de la connaissance*. Diffusée le 11 novembre. Paris : France culture. <www.franceculture.fr>. Consulté le 8 avril 2017.
- DOSSIER DE PRESSE pour Cannes 2012. « Mekong Hotel ». En ligne. *Film Press Plus*. http://www.filmpressplus.com/wp-content/uploads/dl_docs/MEKONG_HOTEL-Francais.pdf. Consulté le 5 décembre 2016.
- EINSTEIN, Albert. 1929. “What Life Means to Einstein : An interview by George Sylvester Viereck”. En ligne. *The Saturday Evening Post*, 26 octobre, p. 17, 110, 113-114, 117. <http://www.saturdayeveningpost.com>. Consulté le 5 octobre 2016.
- FACT. 2009. « Apichatpong Weerasethakul Masterclass ». Classe de maître donnée dans le cadre de l'exposition *Primitive* ayant eu lieu du 24 septembre au 29 novembre. En ligne. Publiée le 9 mars 2016. Liverpool : FACT (Foundation of Art and Creative Technology). www.youtube.com/watch?v=-TxTlocjhh8.
- FESTIVAL4MAS1. 2010. Classe de maître donnée le 12 novembre au MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires). « Apichatpong Weerasethakul Master Class (1/2) ». En ligne. Publiée le 18 avril 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=czVQuw92P-I>. Consultée le 12 janvier 2017. “Inspired by American...” « Weerasethakul décrit la jungle... »
- FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS. 2016. « Fever Room ». En ligne. www.festival-automne.com/edition-2016/apichatpong-weerasethakul-fever-room. Consulté le 12 décembre 2016.
- GIJON FILM FESTIVAL. 2015. Entrevue filmée. « Entrevista con... Apichatpong Weerasethakul ». En ligne. Publiée le 20 novembre. https://www.youtube.com/watch?v=vJKpH_oG918&t=314s.
- HODAL, Kate, Chris KELLY et Felicity LAWRENCE. 2014. “Revealed : Asian slave labour producing prawns for supermarkets in US, UK”. En ligne. *The Guardian*, 10 juin. <https://www.theguardian.com/global-development/2014/jun/10/supermarket-prawns-thailand-produced-slave-labour>.
- KICK THE MACHINE. “Fever Room”. En ligne. www.kickthemachine.com.
- KOHN, Eduardo et Bruno LATOUR. 2017. Entrevue radiophonique avec Aurélie Luneau. En ligne. « Au-delà des humains, l'anthropologie de la forêt... » Dans *De cause à effets, le magazine de l'environnement*. Diffusée le 28 mai. Paris : France culture. <www.franceculture.fr>. Consulté le 25 juillet 2017.
- NANTERRE AMANDIERS. 2016. « Fever Room ». En ligne. www.nanterre-amandiers.com/2016-2017/fever-room.
- PHILIP, Bruno. 2010. « Thaïlande : les “chemises rouges” étouffées par l'armée ». En ligne. *Le Monde*, 23 octobre. www.lemonde.fr.

2014. « Thaïlande : le coup d'État militaire, une vieille tradition ». En ligne. *Le Monde*, 23 mai. www.lemonde.fr.
2015. « Thaïlande : le chef de la junte menace de faire fermer les médias critiques ». En ligne. *Le Monde*, 3 avril. www.lemonde.fr.
- PIRELLI HANGARBICOCCA. 2013. Entrevue filmée.
- “ Mysterious Objects – Una notte con i film di Apichatpong Weerasethakul”. En ligne. Publiée le 25 mars. <https://www.youtube.com/watch?v=ezMW9L6ulyw>.
- « Primitive : Apichatpong Weerasethakul ». En ligne. Publiée le 19 mars. <https://www.youtube.com/watch?v=xILjafasEAU>.
- REGNIER, Isabelle. 2009. « Apichatpong Weerasethakul joue avec le jeu, “puissance de joie et de destruction” ». En ligne. *Le Monde*, 29 octobre. www.lemonde.fr/culture/article/2009/10/29/apichatpong-weerasethakul-joue-avec-le-feu-puissance-de-joie-et-de-destruction_1260261_3246.html.
- RICHARD, Guillaume. 2016. « Les fièvres de la *Fever Room* : récit d'une performance d'Apichatpong Weerasethakul ». En ligne. *Rayon Vert*, 12 juin. www.rayonvertcinema.org/fever-room-weerasethakul.
- SHANGHART GALLERY. « Apichatpong Weerasethakul ». En ligne. <http://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/work.htm?workId=24846>.
- TATE. 2016. Entrevue filmée. “ Apichatpong Weerasethakul – ‘I escape into the movies’ ”. En ligne. Publiée le 14 juillet. <https://www.youtube.com/watch?v=EdAigXMS7kI>.
- TLFi - Le trésor de la langue française informatisé. 2012. « Expérience ». En ligne. CNRTL – Centre national de ressources textuelles et lexicales. www.cnrtl.fr.
- VIENNALE. 2012. « Véréna Paravel ». En ligne. *Vienna International Film Festival*. www.viennale.at/en/guest/verena-paravel-0.
- WEERASETHAKUL, Apichatpong et Noémie Goudal. 2016. Entrevue radiophonique avec Mathilde Serrell et Martin Quenehen. En ligne. « Apichatpong Weerasethakul & Noémie Goudal ». Dans *Ping Pong*. Diffusée le 4 novembre. Paris : France Culture. www.franceculture.fr. Consulté le 5 février 2017.
- ZAFFREYA, Henri. 2008. « La sexualité des paléolithiques ». En ligne. *Hominidés : les évolutions de l'homme*. <http://www.hominides.com/html/references/sexe-prehistoire-paleolithique-art.php>.

Médiagraphie des œuvres d'Apichatpong Weerasethakul

2000. *Mysterious object at noon*. Titre original : *Dokfa nai meuman*. Thaïlande. 9/6 Cinema Factory, Firecracker Films. Soutenu par The Hubert Bals Fund, Pays-Bas ; Toshiba, Thaïlande ; James Nelson Awards, États-Unis.
2001. *Haunted Houses*. Thailand. Kick the Machine.
2002. *Blissfully yours*. Titre original : *Sud sanaeha*. Thaïlande, France. Kick the Machine, Laong Dao Co., Anna Sanders Films.
2003. *The Adventure of Iron Pussy*. Titre original : *Hua jai tor ra nong*. Thaïlande. G-Gate Production, Kick the Machine.
2004. *Tropical Malady*. Titre original : *Sud pralad*. Thaïlande, France, Allemagne, Italie. Kick the Machine, Anna Sanders Films, TIFA, Thoke + Moebius Film, Downtown Pictures, CNC.
2006. *Syndromes and a century*. Titre original : *Sang sattawat*. Thaïlande, France, Angleterre, Pays-Bas. Kick the Machine, New Crowned Hope, Fortissimo Films, Backup Films, Anna Sanders Films, TIFA, CNC.
2007. *Unknown Forces*. Installation vidéo composée de 4 écrans. REDCAT, Los Angeles.
2010. *Uncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*. Titre original : *Loong Boonmee raleuk chat*. Thaïlande, Royaume-Uni, Allemagne, France, Espagne. Kick the Machine, Illuminations Films, Anna Sanders Films, The Match Factory, Geißendörfer Film-und Fernsehproduktion (GFF), Eddie Saeta S.A.
2013. *Dilbar*. Installation vidéo. 10 minutes, 152 x 271 cm. Biennale, Sharjah.
2015. *Cemetery of splendour*. Titre original : *Rak ti Khon Kaen*. Thaïlande, Royaume-Uni, France, Allemagne. Kick the Machine, Illuminations Films Past Lives Production, Anna Sanders, Geißendörfer Film-und Fernsehproduktion, Match Factory Productions, ZDF/arte.
- 2016 [2015]. *Fever room*. Performance/projection. 90 minutes. Présentée dans le cadre du Festival d'automne à Paris. Théâtre Nanterre-Amandiers, Nanterre.

Annexe des images

Primitive



Image 1 - Primitive



Image 2 - Phantoms of Nabua



Image 3 - Phantoms of Nabua



Image 4 - Primitive



Image 5 - CUJO – Primitive



Image 6.1



Image 6.2



Image 6.3



Image 6.4



Image 6.5



Image 6.6



Image 6.7



Image 6.8

Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures



Image 10 - Plan ouvrant la séquence



Image 11



Image 12



Image 13



Image 14

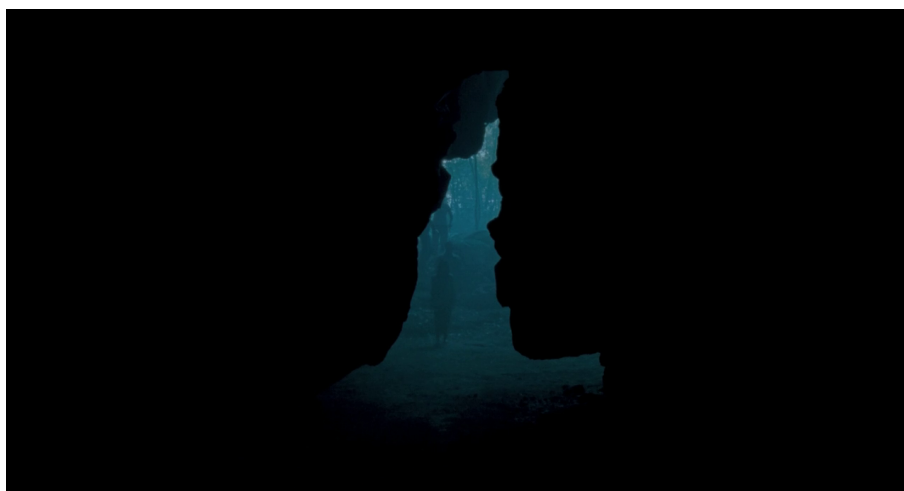


Image 15 - Entrée dans la grotte



Image 16



Image 17 - Forme humanoïde, tête et haut du corps



Image 18



Image 19



Image 20 - Tong éclairant le passage avec sa lampe de poche.

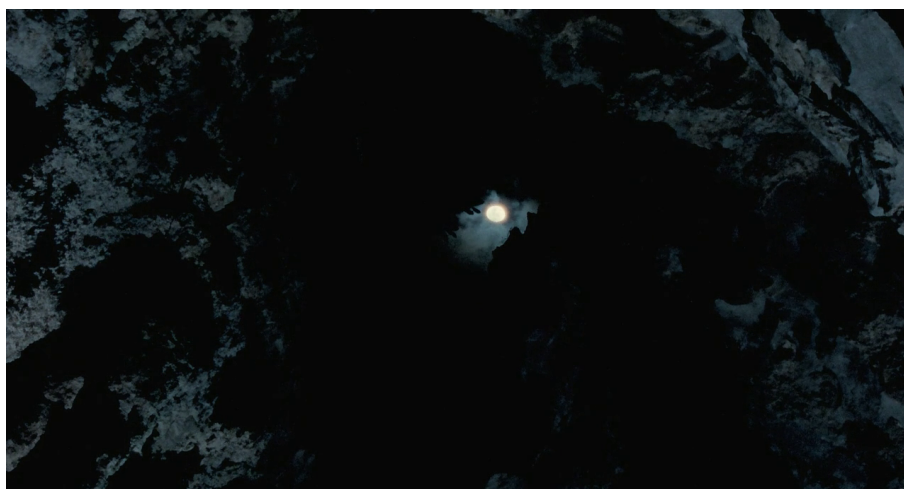


Image 21 - Lune visible à travers une ouverture verticale de la grotte.



Image 22



Image 23



Image 24 - Le fantôme-singe



Image 25 - Les yeux des fantômes-singes

Tropical malady et A spirit's path



Image 30 - Empreinte d'un pied humain dans la boue
(A spirit's path)



Image 31 - Superposition de la main de Keng et d'une
empreinte de main humaine dans la boue
(A spirit's path)



Image 32 - Empreinte animale
(A spirit's path)



Image 33 - Le dos de la main est boueux et on distingue une
ligne de démarcation au niveau de la paume
(A spirit's path)

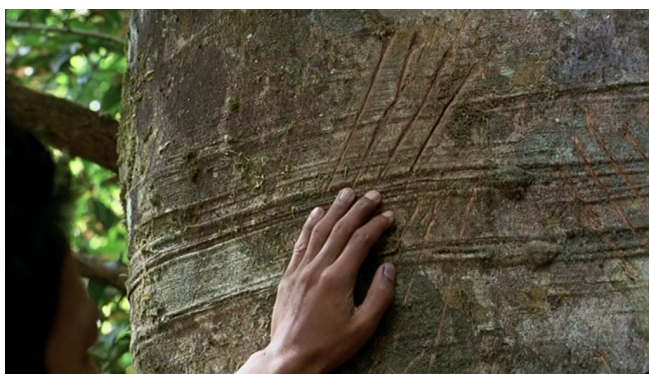


Image 34 - Marque de griffes sur un tronc d'arbre
(A spirit's path)



Image 35 - Gravure d'un cheval dans la roche à
Lascaux (lascaux.culture.fr)



Image 36 - Le buffle mort et son esprit quittant le corps
(A spirit's path)



Image 37 - Fresques à Lascaux, exemple de
superposition des formes



Image 38 - Figure hybride/monstre
(A spirit's path)



Image 39 - Keng à quatre pattes dans la jungle
(A spirit's path)



Image 40 - Image d'ouverture de la seconde partie «A
spirit's path»



Image 41 - Corps hybride à Lascaux connu sous le nom de
Panneau de l'homme blessé (lascaux.culture.fr)

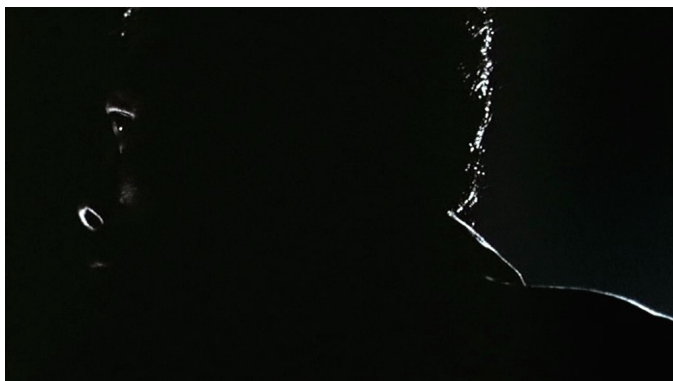


Image 42 - Corps partiel de Keng de dos
(A spirit's path)

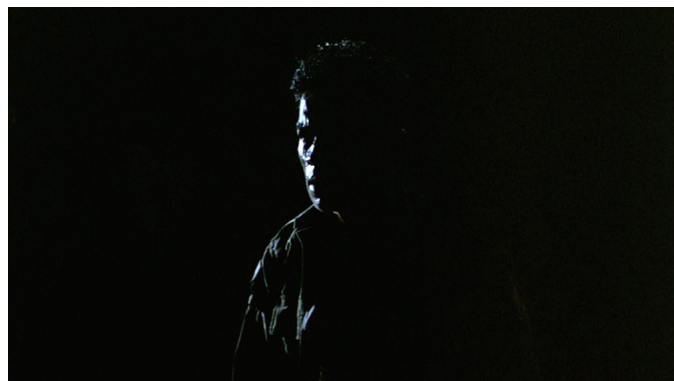


Image 43 - corps partiel de Keng de face
(A spirit's path)



Image 44 - Corps partiel de Keng avec une cagoule
(A spirit's path)



Image 45 - Tong errant dans une ville
(Tropical Malady)



Image 46 - Tong se réveille
(Tropical Malady)



Image 47 - Keng s'assoit sur le lit de Tong
(Tropical Malady)



Image 48 : première apparition de Tong
(Tropical Malady)



Image 49 : disparition de Tong dans l'obscurité
(Tropical Malady)



Image 50 : Keng pétrifié après le départ de Tong
(Tropical Malady)